

VU Research Portal

Vroegmoderne verwantschap in word en beeld. Het gebruik van werk van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal

de Mare, H.

published in

Geschiedenis van het persoonlijk leven. Bronnen en benaderingen
2007

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

de Mare, H. (2007). Vroegmoderne verwantschap in word en beeld. Het gebruik van werk van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal. In P. Stokvis (Ed.), *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Bronnen en benaderingen* (pp. 299-345). SUN/ Boom.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

I 5 Vroegmoderne verwantschap in woord en beeld. Het gebruik van het werk van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal¹

HEIDI DE MARE

I 'Wat een verschrikkelijk aardig onderwerp'

In 1974 komt Maarten Koning van *Het Bureau* op het lumineuze idee om alle schilderijen en prenten sinds 1400 van de Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) te Den Haag te onderzoeken op de aanwezigheid van dwars schommelende en in de lengte schommelende wiegen. Voor zijn onderzoek naar de volkscultuur is hij op zoek naar een nieuwe, seriële bron als aanvulling op de vragenlijsten die hem inlichtingen verschaffen over de Nederlandse materiële cultuur, maar die niet verder teruggaan dan tot ongeveer 1880. Opgewonden over het idee tracht hij zijn medewerkers Bart en Ad van zijn meesterlijke inzicht te overtuigen. Enkele dagen later blijkt het een deceptie. De RKD heeft geen systematische ingang op schommelwieg, evenmin als het Kunsthistorisch Instituut te Leiden. Wel vindt Bart bij toeval in een van de vele RKD-dozen een reproductie van een schilderij van Pieter de Hooch met daarop een wieg. Classificatie blijkt echter onmogelijk, vanwege een gordijn dat de wieg deels aan het oog onttrekt. Koning berekent in gedachten de omvang van de inventariserende en categoriserende werkzaamheden die noodzakelijk zijn om de duizenden foto's en fotokopieën toegankelijk te maken als historische bron. Hij voorziet dat er zo'n honderd werkeloze intellectuelen vijftien jaar fulltime werk aan zouden hebben. Na deze overwegingen is er niets meer van dit plan vernomen.²

Vijfentwintig jaar later bekritiseert de Engelse cultuurhistoricus Peter Burke in zijn boek *Eyewitnessing* (2001) dit gebruik van beelden als illustratief ooggetuigenverslag. Hij richt zijn pijlen op historici als Burckhardt (1860), Huizinga (1909), Ariès (1960), Praz (1964) en Braudel (1979), die zich bedienden van beelden als visuele documentatie van hun eigen geschiedschrijving over respectievelijk de renaissance, de middeleeuwen, het kind, het wonen en het dagelijkse leven. Hoewel visuele media als aanvulling bruikbaar zijn wanneer schriftelijke bronnen ontbreken, bieden ze ook een eigen toegang tot de historische realiteit, zoals inzicht in veranderende schoonheidsopvattingen. Tegelijk moeten beelden, zoals foto's, portretten en genreschilderijen, niet als accurate nabootsing, pure spiegel of natuurgetrouwe snapshots van een historische maatschappij worden opgevat. Beelden dienen volgens Burke vaak een symbolisch doel, gegeven het artistieke genre waartoe ze behoren. Zo zijn De Hoochs interieurs, bevolkt door moeders en kinderen, dienstmaagden en rokende mannen, en bezaaid met alledaagse voorwerpen, ten onrechte beschouwd als realistische vieringen van het alledaagse leven.³ Deze voorstellingen zijn namelijk slechts in schijn realistisch: ze tonen morele allegorieën waarin de Hollandse

deugden van properheid en ijver werden onderstreept. Aldus communiceerden zeventiende-eeuwse schilders boodschappen, voortkomend uit hun eigen agenda, waarbij zij achter het oppervlak van de materiële wereld keken.⁴

Deze verschuiving van realistische naar de diepere, symbolische betekenis van Hollandse genreschilderingen ontleende Burke aan de Nederlandse iconologie die zich vanaf 1970 ontwikkelde, met als hoogtepunt de tentoonstelling *Tot lering en vermaak* (1976) onder leiding van Eddy de Jongh.⁵ Iconologen keerden zich tegen de negentiende-eeuwse interpretatie waarin de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst werd beschouwd als een welhaast fotografische weergave van het toenmalige leven van alledag. Kern van de nieuwe iconologische benadering van zeventiende-eeuwse schilderijen is de diepzinnige lezing van herkenbare visuele elementen (mensen, dieren, dingen, ruimten) op grond van uit woord en beeld bestaande emblemata, zoals van Jacob Cats.⁶ Uitspraken over dood en leven, het huwelijk, seksuele voorlichting en erotiek, schaamte en eer werden daarbij in het brede, sociologische verband gezien zoals dat sinds *Het civilisatieproces* (1939) van Norbert Elias gemeengoed was geworden. Kenmerkend voor de maatschappelijke, affectieve en individualiserende ontwikkelingen van de westerse mens was dat 'aanstootgevend' gedrag in de vroegmoderne tijd 'achter de coulissen' verdween, met 'muren omringd' werd en zich privatiseerde. De scheiding tussen privé en openbaar symboliseerde deze veranderingen, die zowel in binnenhuistaferelen als ook in de toenmalige woonhuizen van Philip Vingboons of Simon Stevin waren terug te vinden.⁷

De iconologische benadering heeft bijgedragen aan een vrij homogeen beeld van het familieverleden in de Hollandse Gouden Eeuw zoals gerepresenteerd in woord en beeld. Literatuurhistorici hebben door hun nadruk op het lezen van emblemata daarbij een niet te onderschatten rol gespeeld.⁸ Nederlandse (cultuur)historici voegden zich daar omstreeks 1990 bij.⁹ Internationaal is deze zienswijze geassimileerd door historici van de gouden eeuw.¹⁰ Terugkijkend constateert Burke dan ook dat zich in de geschiedschrijving een 'pictorial turn' voltrok in de periode 1960-1980, waarbij de symbolische lezing van beelden in de jaren 1990 gemeengoed is geworden.¹¹ In Nederland is de iconologische symboolduiding – soms diepzinnig, vaak met een seksueel tintje – inmiddels overal ingeburgerd, zowel binnen de educatieve instituties als in meer en minder populaire historische werken, films, dag- en weekbladen.

2 *Cultuurgeschiedenis, kunstgeschiedenis en historisch formalisme*

De vraag is nu hoe de iconologische interpretatie zich verhoudt tot de recente ontwikkelingen in de geschiedeniswetenschap, welke kruisbestuivingen er hebben plaatsgevonden en in hoeverre dit nieuwe historische kennis heeft gegenereerd. Burke is een van de bekendste historici die de laatste decennia heeft geschreven over de nieuwe perspectieven in de geschiedschrijving, in eerste instantie in Frankrijk ontwikkeld door historici als Ariès, Braudel, Le Goff, Le Roy Ladurie, Foucault en Vovelle, en in Nederland geïntroduceerd door een historicus als Frijhoff. Burke is medeverantwoordelijk geweest voor het internationale succes van aandacht voor mentaliteitsgeschiedenis, materiële cultuur, historische antropologie en de geschiedenis van de populaire volkscultuur. Microstudies werden verricht naar culturele zaken die voorheen als onveranderlijk werden beschouwd, zoals het leven van alledag, het lichaam, gezondheid en de dood. Ze kwamen in de plaats van de abstracte macrovisies die ten grondslag lagen aan de economische, sociaal-politieke en ideeëngeschiedenis van voorheen. De import van het antropologische cultuurbegrip maakte het mogelijk ook deze verschijnselen serieus te nemen. Het bestuderen van deze nieuwe vragen ging gepaard met nieuwe methodologische benaderingen en nieuwe vraagstellingen.¹² Enkele daarvan zijn in dit verband relevant.

Cultuur werd niet meer gezien als een geheel dat zich homogeen ontwikkelt, maar als een ensemble bestaande uit diverse lagen, die zich alle volgens een eigen temporaliteit transformeren, elkaar soms versterken, soms uitdoven of tegenwerken. Sommige lagen – zoals het klimaat of geologie – kenmerken zich door een *longue durée*, dit in onderscheid tot de hectische (politieke) wisselingen aan het oppervlak. Daartussenin bevinden zich lagen, zoals omgangsvormen en collectieve mentaliteiten, die eigen veranderingssnelheden kennen. De wisseling van paradigma's is in de cultuurgeschiedenis daarom minder definitief, maar eerder een zaak van conjuncturen, gefaseerde transformatie en zeker niet van een duidelijke vooruitgang. In het verlengde daarvan zijn historische documenten niet zonder meer op te vatten als 'historische feiten' die eenvoudig de waarheid spreken over de historische situatie. Het zijn ruwe 'data' die geïnterpreteerd en bewerkt moeten worden. Deze bronnenkritiek gaat vooraf aan het eigenlijke onderzoek en behoort inmiddels tot het fundament van de geschiedwetenschap. In de nieuwe geschiedschrijving wordt elke bron in detail bestudeerd, waarbij woorden, begrippen, beelden en het *discours* waarin het is ingebed ertoe doen en inzicht verkregen wordt in de geschiedenis van denken en weten. Een dergelijke kritische benadering van de bronnen stelt de historicus in staat om met behulp van een samenhangend begrippenapparaat op systematische wijze verbanden te bestuderen, synchrone betekenispatronen te benoemen en een diachrone dynamiek in kaart te brengen, kortom historisch-wetenschappelijke kennis te genereren.¹³

Sinds 1980 hebben diverse kunst-, architectuur- en literatuurhistorici dit soort historisch-methodologische inzichten op vruchtbare wijze ingebracht in het onderzoek naar de Hollandse vroegmoderne cultuur.¹⁴ Kern van de nieuwe benaderingen is het ter discussie stellen van de kunsthistorische paradox: het inert geachte kunstbegrip ('eeuwige Kunst') wordt onderzocht als historisch concept (namelijk als negentiende-eeuws begrip). Eén voorbeeld uit de portretschilderkunst mag duidelijk maken wat de consequenties zijn van een geschiedtheoretische benadering in de kunstgeschiedenis.¹⁵ Daartoe wend ik me nogmaals tot de iconologische benadering, zij het nu tot de theoretische grondslag.

De in 1933 naar de Verenigde Staten geëmigreerde Duitse kunsthistoricus Erwin Panofsky heeft de basis gelegd voor de iconologie, toegesneden op de hooggestemde Italiaanse renaissancekunst en de neoplatonistische filosofie. Burke ziet dit als een methode om de boodschap van de maker (zender) te ontcijferen, dit in reactie op de inhoudsloze stijlanalyse tot dan toe.¹⁶ Kort samengevat bestaat de iconologische methode uit drie fases: het vaststellen van 1. de natuurlijke betekenis (identificatie van herkenbare objecten), 2. de conventionele betekenis (interpretatie van scènes als cultureel thema of literair motief) en 3. de intrinsieke betekenis (benoeming van dieperliggende grondbeginselen in termen van filosofie, religie, klasse, tijdgeest, natie). Cultuurhistorici als Burke zijn vooral geïnteresseerd in deze derde fase van de ontcijfering, omdat die inzicht biedt in de cultuur waaraan de beelden zijn ontsproten. Men gebruikt beeldmateriaal – schilderijen, tekeningen, foto's – om socioculturele conventies en symbolische gedragingen op te sporen uit diverse historische perioden. Men duidt geschilderde lichaamshoudingen en lichaamsdelen als uitingen van toenmalig gedrag, niet als resultaat van picturale codes. Het 'met de elleboog in de zij staan' – vooral bij geportretteerde mannen – wordt bijvoorbeeld gezien als teken van de vigerende machtsopvatting die deze mannen uitdragen. Zo wordt het geschilderde portret – een nieuw genre in de renaissance – geherinterpreteerd als teken en middel in het sociale proces van theatrale zelfpresentatie.¹⁷ Burke beschouwt die herinterpretatie als een (kritische) aanvulling op Panofsky's iconologie, die op het punt van de achterliggende socioculturele ontcijfering ernstig in gebreke is gebleven.¹⁸



JACOB CATZ RIDDER RAED PENSION. VAN H. M. HEEREN STATEN VAN HOLLANT CVRAT. VAN LEYDS ACAD.

*Dat ick was, en is niet meer,
Dat ick bin, is wonder tetr,*

*Dat ick namaels wesen salf,
Liev' Godt! dat isst all.*

Dierckx 1655

Michael Naudé sculpsit.

1. Deel. Pag. 1.

1. Jacob Cats, 'Portret als redenaar'. Geplaatst vóór SINNE- EN MINNEBEELDEN (1618-1627), in: ALLE DE WERCKEN, I, 1655.

De Amerikaanse kunsthistorica Svetlana Alpers heeft ook kritiek op Panofsky's systeem, maar op heel andere gronden. Waar Burke Panofsky's systeem aanvult door het toevoegen van een socioculturele interpretatie wees Alpers in 1983 op het fundamenteel kunsthistorische probleem in diens methode, een probleem waaraan ook historici voorbijgaan. Panofsky licht het onderscheid in verschillende betekenislagen namelijk toe aan de hand van een toevallige ontmoeting met een vriend die hem met zijn hoed groet. De identificatie (contour, kleding, houding, gebaar = man) is de eerste, de interpretatie van het gebaar met de hoed (= groet) is de tweede betekenis. Dit *alledaagse* voorbeeld transposeert Panofsky vervolgens naar een *schilderij* van een groetende man. 'Wat Panofsky verkiest te negeren', aldus Alpers, 'is dat de man niet tegenwoordig is, maar *vertegenwoordigd wordt* in de geschilderde voorstelling.' Daarmee is de volgende cruciale vraag van de *representatie* gesteld: 'Op welke wijze, onder welke voorwaarden wordt de man in verf *ge-re-presenteerd* op het canvasoppervlak?' Panofsky's benadering berust aldus op een ellips in het denken. Over de ontbrekende schakel die verklaart hoe de historische realiteit in verf verandert, welke picturale codes hierin werkzaam zijn, is op magische wijze heengestapt alsof deze transformatie voor zich spreekt. Door realiteit en verf vanzelfsprekend te laten samenvallen, worden geschilderde beelden op eenzelfde wijze 'leesbaar' en 'interpreteerbaar' als alledaagse gebeurtenissen.

Alpers' kritiek op de iconologie betreft het feit dat men direct doorschakelt naar herkenbare identiteiten en benoembare figuren. Men loochent de geschilderde aard van het werk, men negeert het vroegmoderne denken over het schilderen waarin het is ingebed en daarmee de contemporaine codes en conventies die verantwoordelijk zijn voor het 'realiteitseffect'. Hoe toegankelijk het visuele materiaal ons nu ook toeschijnt en hoeveel betekenissen beelden ook toelaten, het beeld zal alleen al door zijn aard en materie nimmer met de werkelijkheid samenvallen. Het beeld moet dus als autonoom historisch object bestudeerd worden en, zoals gebruikelijk binnen de huidige wetenschappelijke geschiedschrijving, onderworpen worden aan bronnenkritiek. En daarmee is de historisch-formalistische benadering in onderscheid tot de iconologie kort aangeduid. Het beeld dient serieus genomen te worden (en niet louter als signaal dat verwijst naar een achterliggende realiteit), zoals ook opvattingen over kunst, beeld, verf, techniek en stijl in hun historische articulatie onderzocht moeten worden. Wil men weten welke soort betekenissen beelden genereren dan is, kortom, onderzoek naar het contemporaine kunst- en beeldbegrip onvermijdelijk. Pas op grond daarvan kan de vraag worden beantwoord wat de (cor)relatie is met de cultuur waarin die beelden zijn gemaakt.

Laten we met dit in het achterhoofd terugkeren naar de zeventiende eeuw. In het vroegmoderne Holland spreekt men, zoals op dat moment gebruikelijk in Europa, niet over een schilderij, een bouwwerk of een literair werk als 'Kunst', maar over de kunst van het schilderen, de kunst van het bouwen en de kunst van het welspreken. Kunst wordt in klassieke zin opgevat als geordend kennissysteem (*ars*), bestaande uit systematisch geformuleerde regels die door gestage oefening kunnen worden toegeëigend, gegeven aangeboren verstand en talent. De regels die in vroegmoderne geschriften worden benoemd hebben betrekking op het bewerken, verwerven en presenteren van kennis van de wereld, opgevat als een natuurlijk-goddelijke orde en gericht op inbedding in en verdere ontplooiing van het bestaande conceptuele universum. De stof in deze geschriften – het schilderen, het bouwen, het huwelijksamenleven en dergelijke – wordt behandeld vanuit een aristotelische natuurfilosofische context en benoemt en classificeert zintuiglijk waarneembare verschijnselen in een omvattend, samenhangend en zinvol geheel.

Pas in de loop van de achttiende en negentiende eeuw verscheen de ons zo bekende

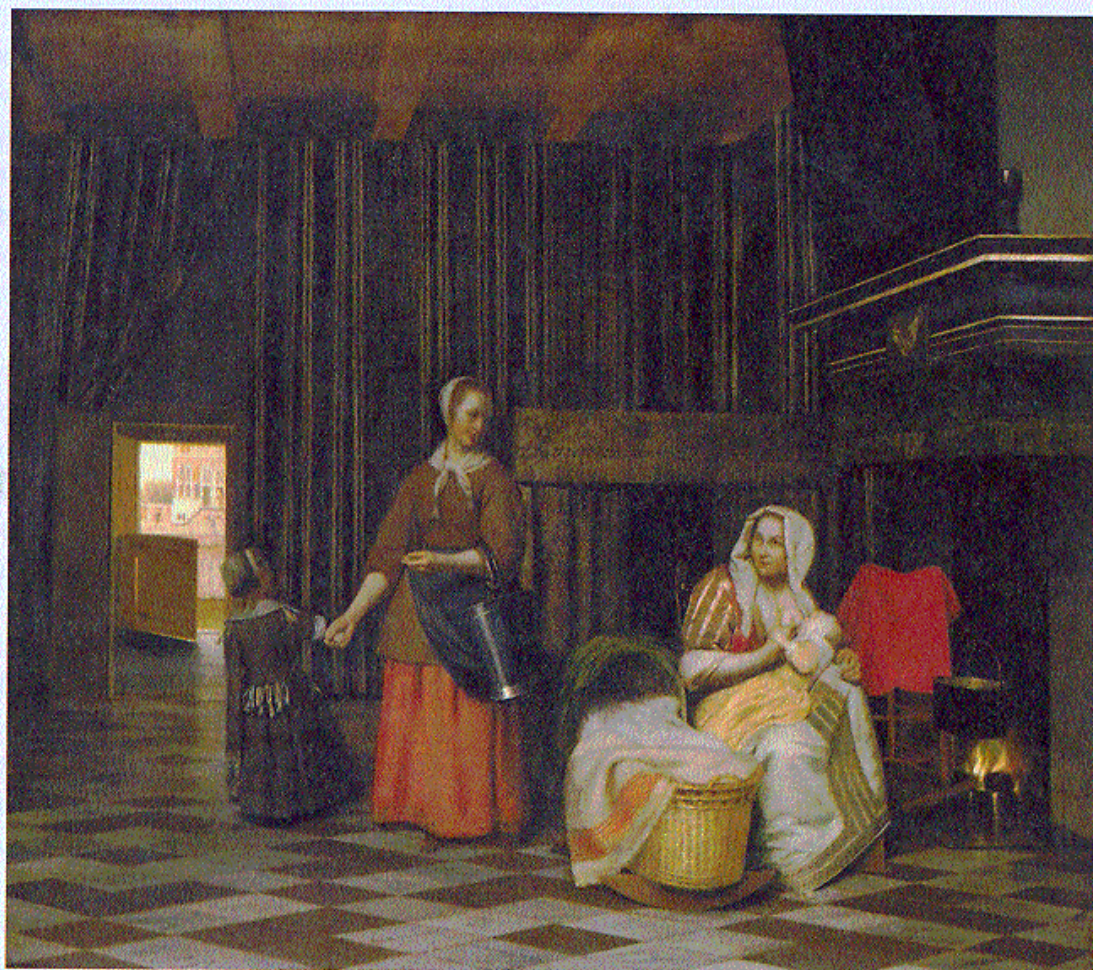
opvatting van 'Kunst' (als ideale, eeuwige schoonheid) en ontstonden 'de kunsttheorie' (wat voordien een *contradictio in terminis* zou zijn geweest, omdat kunst [*ars*], opgevat als kennissysteem, theorie impliceert) en 'de esthetica' (de leer van het schone, als apart, zelfstandig onderdeel van de filosofie). In de classicistische kunsttheorie veranderde de balans tussen leersysteem, natuurlijke begaafdheid en training in een hiërarchie, waarbij aanleg er minder toe doet en 'iedereen' kan leren schilderen. In de negentiende eeuw, bij het ontstaan van de natiestaat, werd dit een morele hiërarchie, waarbij hoge en lage onderwerpen in verband werden gebracht met de maatschappelijke classificatie van moreel laag 'volk' en hooggestemde, beschaafde 'elite'. In deze periode verschenen op basis van deze beginselen ook de academische disciplines zoals we ze nu nog kennen. Een analyse van vroegmoderne cultuurproducten uitgaande van kunsttheoretische, filosofische en maatschappelijke ideeën en begrippen van later datum schendt met andere woorden het door historici ingestelde wetenschappelijke criterium van de bronnenkritiek. Een dergelijke analyse is immers een anachronisme. In een historisch-formalistische analyse moet de historiciteit van woord- en beeldobjecten steeds worden vastgesteld.

Als proef op de som analyseer ik in het navolgende twee bronnen, beide bestaande uit eigen combinaties van woord en beeld: het *Houwelick* van Jacob Cats (1577-1660) en de schilderijen van Pieter de Hooch (1627-1684) samen met het geschrift *De zichtbaere werelt* van Samuel van Hoogstraten (1627-1678). Een formeel-systematische analyse van deze bronnen brengt de werkzaamheid en de structuur aan het licht, en kan inzicht verschaffen in aard en opbouw ervan. Want hoewel men al lezend ondervindt dat er betekenissen tot stand worden gebracht in dichtwerk, geschrift of traktaat, mist de lezer doorgaans de ratio van vertelling of verhandeling als betekenisgevend systeem. Het vermogen van het menselijk brein om veel verschillende informatie 'al lezend' (en 'al kijkend') tegelijk te verwerken, staat namelijk in groot contrast met de omslachtige uiteenzetting die nodig is om dit proces te ontleden. Voor het begrip van een literair of visueel werk als historische bron is deze ontleding echter onmisbaar. Daar komt nog bij dat we in de huidige cultuur de overdaad aan (kleurige) beelden als de normaalste zaak van de wereld beschouwen en we onszelf onbewust en zonder daarover na te denken voortdurend spiegelen aan deze door de foto gedomineerde beeldcultuur om zo onze plaats (identiteit) in de maatschappij te bepalen. Dan is het lastig te bedenken dat 'een beeld' niet hetzelfde is als 'de maatschappij' en dat een beeld een maaksel is dat gehoorzaamt aan conventies waaraan we onderhevig zijn, zonder dat we dat beseffen. Een formele lezing van woord- of beeldobject verschilt dan ook van een interpretatie die zich louter richt op 'de inhoud'. Waar de historisch-formalistische analyse zich richt op *hoe* de formele ordening van woorden en beelden bepaalde betekenissen oproept, resulteert een iconologische of historische inhoudsanalyse vaak in een projectie of een kritiek vanuit het heden op wat men als inhoud van een discursieve of visuele bron beschouwt.¹⁹

3 *Het huiselijk bedrijf. Cats als vroegmoderne relatiedeskundige*

Op een van de eerste pagina's van *Alle de werken* staat een opmerkelijk portret van Jacob Cats (afb. 1). Hij presenteert zich als ridder, raadpensionaris van de Staten van Holland en curator van de Leidse Academie.²⁰ Het portret toont Cats ten halve lijve met rechts op de achtergrond een deel van een zuil. Over zijn naar voren gedraaide linkerschouder draagt hij een toga die in grote, volle plooien afhangt. Zijn gelaat staat ernstig en zijn linkerhand, in rust voor de borst, omklemt de stof. De rechterarm wijst naar voren waarbij de hand zich laat zien. Duim en wijsvinger zijn in een vloeiende beweging gespreid, de andere drie vingers licht gekromd. Gebaar, houding en kledij

17B. *P. de Hooch*,
MOEDER EN ZUIGELING
MET DIENSTMAAGD EN
EEN KIND, ca. 1663-1665.
(Zie de uitsneden op
p. 324-325 voor details.)



17C. *P. de Hooch*, VROUW
RIJGT HAAR KORSET NAAST
EEN WIEG, ca. 1661-1663.
(Zie de uitsneden op
p. 324-325 voor details.)



tonen Jacob Cats als klassieke redenaar aan het begin van zijn redevoering. Aldus nodigt Cats, als jurist en erudiet literator bekend met de klassieke kunst van de wel-sprekendheid (de retorica), zijn landgenoten uit de voordracht van zijn levenswerk over de echtelijke staat bij te wonen. Het *Houwelick* biedt – door de bijzondere selectie uit, variatie op en rangschikking en combinatie van de in het vroegmoderne Europa wel-bekende matrimoniaale stof – een toegang tot de harde werkelijkheid van de poëtische fictie van de Gouden Eeuw: we zijn getuige van de installatie van een variant van het vroegmodern verwantschappelijk denkpatroon in de Nederlandse taal. Hoe gaat Cats daarbij te werk?

Cats tracht de lezer(es) tot nadenken te brengen over het eigen huwelijk. Hij doet dit op twee manieren. Ten eerste door in het *Houwelick* een diëgetische (imaginaire) wereld op te roepen met een eigen waardepatroon, waarbinnen de personages die hij ten tonele voert gestalte krijgen en die de narratie dragen.²¹ De vertelling waaraan de lezer zich overgeeft en die zich als vanzelf lijkt te ontrollen en tot een einde komt, berust op de gelijktijdige werking van de verschillende lagen waaruit het verhaal is samengesteld. Het *Houwelick* is een symfonische partituur waarin de samenklank tot stand komt door verschillende stemmen en waarbij elementen van deze verschillende lagen zich bundelen in de vorm van een reeks stereotype personages. Maagd en jongeling, bruid en bruidegom, gehuwde vrouw en man, moeder en vader, weduwe en weduwnaar, overspelige en hoer, het zijn allemaal personages van papier, gevormd door het waardepatroon van de fictieve wereld waarin zij als stereotypen de norm voorstellen en zo grenzen afbakenen van denken en handelen.

Ten tweede zet Cats een breed scala van formele middelen in om de geest te ‘ver-maken’, cognitief om te vormen, opdat de huwelijkse stof cerebraal overwogen zal worden.²² Bij aanvang maakt hij gebruik van een emotionele techniek om lezers bij de les te krijgen. ‘Kinder-spel’ wijst op het lachwekkende van de gewichtige aandacht voor dit onderwerp: het meisje speelt met een pop en de jongen slaat zijn tol. ‘Lach maar’, zegt Cats, ‘het is jullie wel gegund’.²³ Aldus wordt de lezer via een amusant onderwerp geestelijk in een welwillende toestand gebracht. Deze emotionele herschik-king staat in dienst van kennisoverdracht, want nu kan men verleid worden tot verder denken. Want hoewel kinderspel zinloos lijkt, is het slechts een wereld in het klein. En omgekeerd: hoewel de wereld zinvol lijkt, is zij slechts kinderspel. Op deze wijze legt het *Houwelick* aan het begin de condities op aan de lezer: men raakt aangedaan en meegesleept, los van de vraag welke gevoelens of morele opvattingen men heeft ten aanzien van het onderwerp. Deze ‘moverende tactiek’ duikt in het *Houwelick* met enige regelmaat op. Soms is er compassie, wanneer de moeder (en daarmee de lezer) eerst door een lach, dan door het gekerm van een jonggeborene wordt aangesproken, het wiegt en zo kalmeert.²⁴ Elders wordt de ziel door droefenis bewogen, zoals bij de bejaarde vrouw die afscheid moet nemen van de echtgenoot met wie ze haar leven lang verbonden is geweest.²⁵

Maar ook andere poëtische, retorische en visuele middelen brengen de gedachten op gang, brengen nieuwe conceptuele verbanden tot stand en zetten aparte mentale sporen uit. Cadans in metrum en rijm, formele tactieken als herhaling en omkering, parallelisme en kruising in woordkeuze brengt een complex stramien teweeg dat uitstijgt boven de afzonderlijke versregels. Deze formele inrichting van het verhaal over de levensloop van meisje tot bedaagde huismoeder onttrekt zich echter aan de lezer.²⁶ De indruk dat het een vertelling is die zichzelf vertelt, wordt versterkt door het op strategische momenten aanbrengen van vanzelfsprekende ankerpunten. De chronologie volgt de in deze periode gebruikelijke metafoor van de levenstrap, door de graveur Adriaen van de Venne gevisualiseerd als ‘berg’.²⁷ Voorts wordt elke nieuwe episode in het echtelijke leven getoond als variant van eenzelfde landschappelijke voorstelling en gekoppeld aan

het natuurlijke verloop der seizoenen: Bruid – Lente, Vrouw – Zomer, Moeder – Herfst en Bejaarde huismoeder – Winter. Begeleidende versregels voegen kleuraccenten (groen, goud, blauw en wit), voelbare temperatuur (meikoelte, zonnewarmte, vrieskou) en opklinkende geluiden (kwinkelerende vogels, openbarstende bloemen, krakend ijs) toe. Tot slot zijn de huwelijksstadia verbonden met de zich ontplooiende dag (Gods schepping van het licht – Bruid, dageraad met opgaande zon – Vrouw, avondschemering – Moeder, zonsondergang – Bedaagde huismoeder.²⁸ Op retorische wijze plaatst het *Houwelijk* de echtelieden zo in drie met elkaar verweven domeinen: in de omringende zichtbare natuur, in het spirituele universum en in het huis van de burger. In het huiselijk bedrijf verdichten zich alle inspanningen die men zich getroost voor nakomelingen en gemenebest.

De kunst van het vertellen

Bij aanvang van 'Vrouwe' vertelt Cats hoe het personage van de pas getrouwde vrouw zich zal gaan kwijten van haar taken in het huis. Hij poneert in de eerste kolommen kort achter elkaar een aantal stellingen:

1. De plaats van vrouw en man moet helder zijn.
2. De vrouw moet zich neigen naar de man.
3. Het echtpaar moet een span worden.
4. De man moet zich rekenschap geven van de vrouw.
5. Vrouw en man hebben elkaar van Godswege lief.

Deze stellingen worden in de rest van dit hoofdstuk telkens herhaald. Enerzijds worden ze afgewisseld door stellingen over 'de mens' waardoor het geheel op een hoger plan wordt gebracht.²⁹ Anderzijds onderbouwt Cats de centrale thesen door in detail argumenten pro en contra af te werken. Op microniveau blijven dezelfde argumenten, soms kernachtig aaneengesmeed tot spreekwoorden en gezegden, steeds de kop opsteken.

De tekst bekrachtigt in de loop van het verhaal de centrale stellingen niet alleen, ze worden ook genuanceerd. Een vrouw moet zich wel naar haar man neigen, maar niet wanneer hij fouten maakt. Een man is wel het hoofd van de echtvereniging, maar hij moet zijn vrouw in haar recht laten. De alternerende opeenvolging der stellingen maakt bovendien het personagestramien duidelijk dat Cats zo graag toepast: echtpaar (1), vrouw (2), echtpaar (3), man (4), echtpaar (5). Alleen al deze afwisseling maakt dat de draden tussen man en vrouw onverbiddelijk zijn opgenomen in het weefsel van het huwelijk, waarbij het echtpaar (als span) een centrale plaats inneemt. Cats weeft hiervan een tapijt waar hij vervolgens lokale patronen in aanbrengt, die op soortgelijke wijze zijn gemaakt. Bijvoorbeeld de sequentie 'slechte man', 'slechte vrouw', 'slecht, onevenwichtig span', 'goede vrouw', 'een knoop van zoete min', 'kwade wijven', 'goede man', 'edele, wijze vrouw'. Deze sequentie vindt zijn voorlopige afronding wanneer Cats de jonge vrouw een spiegel voorhoudt en haar aanraadt bij zichzelf te rade te gaan. Vervolgens start hij (na een witregel) een nieuw segment, nu met de constatering dat hard optreden van vrouwen de ongetoomde zinnen van mannen slechts aanwakkert.

Naar hartelust combineert de tekst hoog/laag, vrouw/man, goed/kwaad, donker/licht, oud/jong, fris/gerimpeld, zwak/sterk, zoet/bitter, zuur/zoet, rauw/rijp, dwaas/wijs, rein/vuil, heet/koel, huis/stad, stad/land. Cats varieert en strooit de tegenpolen schijnbaar willekeurig door zijn tekst. Soms neemt hij ze letterlijk en soms past hij ze toe in overdrachtelijke zin. Het resultaat is krachtig. Niet alleen kunnen, afhankelijk van de eigenschappen die hij bundelt, verschillende soorten vrouwelijke en mannelijke personages worden gemoduleerd (goede vrouw, slechte vrouw, goede man, slechte man, verwijfde man, manwijf).³⁰ De ambiance waarin een personage wordt geplaatst en vooral de manier waarop het wordt gearticuleerd hebben verstrekkende gevolgen voor de waardebepaling van elk van de afzonderlijke personages.

De tekst slingert heen en weer tussen extremen, of het nu gaat om heftige contrasten tussen schitterend licht en angstaanjagende duisternis, tussen hemelse hoogten en grafachtige diepten, tussen felle kleuren purper, rood, groen of goud en de bleke mate van grijze haren en witte knoken. Jonge, frisse sprankelende jeugd versus gebogen ineengedoken bedaagde zielen, woeste wouden met wilde beesten versus rustige vrede in huis met wijze echtelieden. Dan plotseling is er een tijdelijk rustpunt, een oase van stilte waarin de versregels voortkabbelen, met 'ick en weet niet hoe' en andere stoplappen. Soms ook wordt het betoog opgeschort of, beter, via het zijspoor van een alledaagse vergelijking, een Bijbelse of mythologische geschiedenis nog eens, maar dan op een andere manier verteld: een mijmering die eindigt met een nieuwe kwestie, een nieuwe zaak die dringend moet worden besproken. Dan neemt het tempo opnieuw toe en wordt een volgende echtelijke confrontatie tevoorschijn getoverd.

Na de aaneenschakeling van stormachtige, aangrijpende, vreugdevolle en kwetsende gebeurtenissen die zich in en rondom het huis afspelen, kan de lezer zich alleen nog maar de rust en stilte wensen die Cats aanduidt met de term 'middelmaat'. Geen afgepaste, meetbare gelijkheid van beide echtelieden, geen punt dat precies in het midden tussen twee extremen staat, en evenmin is het Cats te doen om de hedendaagse betekenis van 'middelmatic'.³¹ Integendeel, uitgaande van aangeboren ongelijkheden en asymmetrieën tussen vrouw en man benoemt Cats een stelsel van evenwichtige betrekkingen. De middelmaat is dan de aristotelische 'gulden middenweg' (Cats spreekt van 'evenaer') tussen de verschillende natuurlijke krachten waaraan man en vrouw onderhevig zijn (afb. 2a en 2b). Niet het opheffen van de krachten, maar ze hun werk laten doen ten gunste van het geheel – dáár gaat het om. 'Wil man, wil echte wijf vervullen haren plicht, Sy dienen even staegh te sitten in 't gewicht.'³² De rust en de vrede waar Cats onophoudelijk op aankoerst, is de tijdelijke balans of harmonie tussen beide echtelieden die steeds de juiste proporties in het oog houden. Het *Houwelick* lezen betekent de retorische technieken ondergaan, een geestelijke verandering doormaken en mentaal getransformeerd worden. Na bijna tweehonderd pagina's van het ene uiterste naar het andere is 'de middelmaat' – de door Cats af en toe aangeprezen goede, maar lauwe en flets aandoende eigenschap van gehuwde lieden – de lezer zelf deelachtig geworden.³³

Gegeven zijn retorische nadruk op de uitgebalanceerde overeenstemming tussen de echtelieden als span en de natuurfilosofische grondslag waarop deze berust, wordt duidelijk dat een literair werk als het *Houwelick* van Cats ons heden ten dage een vertelling biedt over de vroegmoderne bestaansvoorwaarden waaronder over familiale verwantschap toentertijd werd gedacht. Duidelijk wordt dat volgens Cats alle levende en levenloze wezens hun bestaan danken aan hun natuurlijke aanleg en aangeboren talenten. Dat betekent dat alle mensen (man en vrouw, jong en oud, arm en rijk, geleerd en dom, gebrekkig en gezond) bij hun geboorte ongelijk zijn aan elkaar. Het huwelijk als de koppeling tussen twee uit de aard der zaak zo verschillende personages is voor Cats bij uitstek de plaats waar deze verschillen onderkend en positief gewaardeerd moeten worden door ze onderling op elkaar af te stemmen om zo tot een onverbreekelijke ('eeuwige') verbintenis te leiden.

De echtverbintenis beschouwt Cats als sluitsteen van de natuurlijke orde. Een goed echtelijk beheer bestendigt zowel het eigen (wel)zijn van beide echtelieden, als dat van nageslacht, gemenebest en goddelijke orde. In deze context is het belang dat Cats hecht aan opvoeding (afb. 3), minnekunst (afb. 4a en 4b, afb. 5a en 5b) en voortplanting nauwelijks te overschatten. In het minnen – waar maagden zorgvuldig hun eer dienen te bewaren en jongelingen wordt toegestaan uit de band te springen (afb. 6a, 6b en 6c) – is de biologie volop aanwezig, omdat men waarde hecht aan het nageslacht, niet alleen bij de conceptie, maar juist in alle jaren van opvoeding die volgen en omdat men

2. Vrouw en man moeten een natuurlijk span vormen om hun gezamenlijke taak te volbrengen.

2A. Jacob Cats, ALLE DE WERKEN, I, p. 317.



2B. Jacob Cats, ALLE DE WERKEN, I, p. 515.





4. *Minnen is spelen met vuur.*

4A. *Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 4.*



3. *In de opvoeding volgt men de Natuur.*
Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 396.



4B. *Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 538.*



5. Minnen is elkaar volgens de regels naderen.

5A. Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 508.



6. De Maagd moet op haar 'fles' passen, de Vrijer mag – tijdelijk – nar zijn, opdat beiden daarna – samen – het veertje (het Huwelijk) in de lucht houden.

6A. Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 524.



5B. Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 396.



6B. Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 491.



6C. Jacob Cats, ALLE DE WERCKEN, I, p. 497.

de natuurlijke aandriften van maagd en jongeling kent. Bij het grootbrengen is het de ouderlijke plicht om zowel de natuurlijke talenten als de aangeboren verschillen ernstig te nemen en te polijsten, gegeven de vroegmoderne situatie waarin duurzame echtelijke verbindingen het voortbestaan van individu, gezin en gemenebest waarborgen.

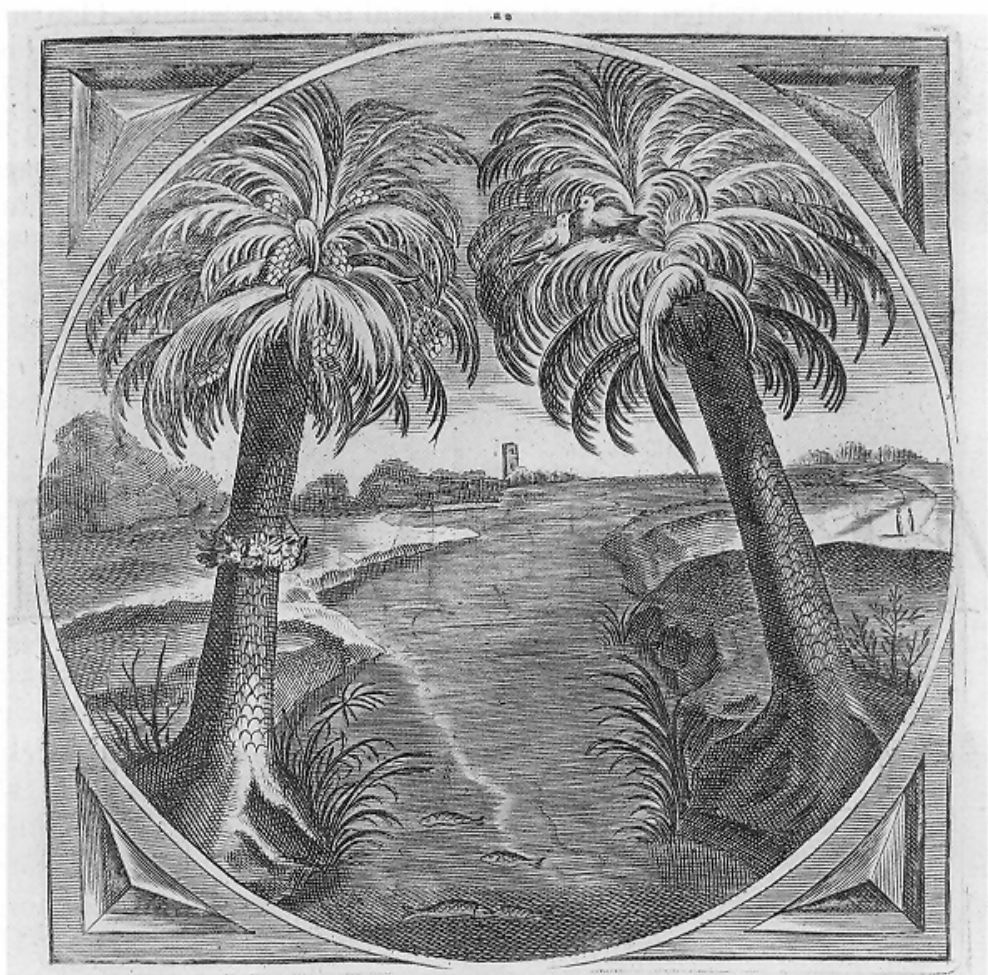
Een verstandige keuze van de wederhelft is cruciaal om de natuurlijke orde in stand te houden, en daarin is de mens verwant aan alle andere levende wezens. Dadelpalmen en duiven neigen van nature naar elkander en zo ook zoeken mensen hun wederpaar in het leven (afb. 7a en 7b). Een goede keuze komt niet alleen ten goede aan een duurzaam huwelijk, het maakt ook mogelijk het geluk te proeven, het is de grond waarop het gemenebest wordt bestendigd en de toekomst van het nageslacht wordt veiliggesteld. Om deze grootse maar basale taak in het leven zo goed mogelijk te kunnen vervullen – gegeven de condities van het vroegmoderne bestaan waarin dood en verderf, oorlog en ziekte, gebrek, verlies en tegenspoed de toon zetten –, moeten echtelieden de orde der natuur in alle betrekkingen (h)erkennen en haar krachten indachtig zijn. Van het voedsel dat huisgenoten tot zich nemen, dient men de natuurlijke, goede of kwalijke eigenschappen te kennen en men dient lichamelijke en geestelijke oefeningen – ook in relatie tot de voortteling – af te stemmen op leeftijd, geslacht en ieders eigenschappen, het beheer van het eigen gemoed. De omgang met de hartstocht van anderen berust op de erkenning van de eigenschappen waarmee men bij de geboorte is begiftigd. In alles wat Cats in zijn ethiek te berde brengt, werkt dit relationele netwerk van natuurlijke betrekkingen waarin men verkeert, door. Tegelijk wordt de natuurlijke verwantschappelijkheid ingezet om met behulp van de talenten waarmee men begiftigd is te proberen gezamenlijk het (nood)lot van de enkeling te overstijgen.

Retorisch gezien is het *Houwelick* een politiek pleidooi in de Griekse betekenis van het woord. Het volkomen huwelijk (*domus*) en het gemenebest (*polis*) veronderstellen elkaar. Het huiselijk bedrijf is voor Cats de plaats waar de menselijke natuur – het meest pregnant in de vorm van de echtelijke bijeenkomst en de ‘voortteling’ – deel wordt van de zich immer voortplantende natuur. Cats’ *Houwelick* is daarin het tegendeel van een ‘huwelijkshandleiding’, ‘adviesliteratuur’ of etiquetteboek in moderne zin. Dergelijke boeken geven aanwijzingen ‘hoe het hoort’, voorschriften die men als fatsoenlijk mens geacht wordt na te volgen. Een dergelijk label is echter niet van toepassing op het *Houwelick*. Cats is een relatiedeskundige, jazeke, maar dan wel in de vroegmoderne betekenis van het woord. Hij ziet niet alleen man, vrouw en nakomelingen als exponenten van het web van verwantschappelijke betrekkingen, maar ook dieren, vogels, spinnen, bomen, planten, mineralen en kostbare stenen die hij om zich heen en in het boek der natuur aantreft. De gemeenschap die hij in het *Houwelick* beschrijft, kan haar kracht ontleenen aan het feit dat het de betrekkingen tussen uiteenlopende wezens waardeert als verwantschappelijke verhoudingen en die – in al hun differentiatie – hun vaste plaats hebben in de orde der natuur. Cats’ vermaningen vormen dan ook geen moreel stelsel van ge- of verboden. Wanneer hij schrijft wat een vrouw moet doen, wat een man dient te proberen, wanneer hij een vrijster maant of een vrijer bidt, dan wenst hij dat zijn lezers ‘leren met reden overleggen’. Hij reikt de lezers een ethisch waardepatroon aan dat men zich door het gedurig herkauwen van de aangeboden echtelijke stof kan toe-eigenen. Samen met een argumentatief instrumentarium kan dit eenieder van dienst zijn in het overdenken van de eigen situatie, het bepalen van het eigen standpunt en tot uitgewogen handelen leiden.

Cats knoopt in het *Houwelick* een hecht netwerk tussen huiselijke aangelegenheden en publieke zaak, tussen natuurlijke eigenschappen en spirituele vermogens, tussen de uiteenlopende personages die huis en stad, land en zee, hemel en aarde bevolken. Andere huwelijks situaties, ontleend aan de Bijbel, Griekse mythologie of schijnbaar ‘gewoon uit het leven gegrepen’, zijn geen vaste, navolgbare waarheden of dwingende

7. Mensen neigen naar elkaar
en zoeken hun wederpaar, gelijk
in de Natuur dadelpalmen naar
elkaar toe groeien.

7A. Jacob Cats, ALLE DE WERC-
KEN, I, p. 108.



7B. Jacob Cats, ALLE DE WERC-
KEN, I, p. 2.



voorschriften, maar dienen vooral tot overdenking. Het zijn stijlmiddelen, en hun rekkelijkheid en buigzaamheid maakt ze nuttig om het doel te bereiken: het transformeren van de patronen waarin men gewend is te denken en het installeren van een conceptueel stramien – de kunst van het wellevens – waarbinnen men in positieve zin wordt aangesproken tot matrimoniaal subjecten die dit (over)dragen, ook naar een volgende generatie.³⁴ De woorden en de beelden genereren aldus in hun samenhang en onderlinge verwijzingen een manier van denken waarbinnen men zich in de Hollandse zeventiende eeuw een voorstelling kan maken van zichzelf als een gehuwde in een gemenebest van burgers en die berust op het navolgen van de regels van de natuur.

4 *Het kamergezicht. Visuele betrekkingen bij De Hooch en Van Hoogstraten*

Op een van de eerste pagina's van *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt* (1678) staat het portret van Samuel van Hoogstraten (afb. 8). Met in de rechterhand de pen (tijdelijk ingewisseld voor het penseel), leunt hij op zijn linker elleboog en kijkt hij de toeschouwer aan, begeleid door het bericht dat hij de wens had door zijn landgenoten gekend te worden, niet zozeer als beeld maar door zijn op het verstand gebaseerde kunst. Hoewel Van Hoogstraten zich in deze gravure als schrijver-schilder toont, wordt door deze uitspraak tegelijk de 'transparantie' van het beeld ondermijnd. Het zou dus een misvatting zijn te denken dat het beeld hem, zijn gebaren, zijn kleding en zijn gelaatsuitdrukking eenvoudigweg weergeven. Om de betekenis van dit portret van een schilder *als visuele voorstelling* te kunnen begrijpen schiet het tekort om houding en lichaamsdelen enkel te interpreteren door het raadplegen van contemporaine etiquetteboeken, zoals cultuurhistorici doorgaans doen.³⁵ Om te weten te komen met welk kunstbegrip (en beeldbegrip) we in de Hollandse zeventiende eeuw te maken hebben, moeten we inzicht krijgen in het toenmalige conceptuele systeem.

Vooruitlopend op wat zijn verhandeling aan kennis te bieden heeft, blijf ik nog even bij Van Hoogstratens portret. De elleboog is (net zoals andere scharnierende lichaamsdelen) een bijzonder lichaamsdeel dat regelmatig wordt verbeeld in vroegmoderne schilderijen (afb. 9a, 9b en 9c). Een opgetrokken bovenbeen, een geknikte knie, een gebogen schouder, een gedraaide pols of een nek die neigt: dergelijke lichaamspartijen zijn bijzonder omdat ze geschikt zijn om allerlei onderdelen van de kunst van het schilderen ('kunstdelen') te oefenen en te beproeven en meesterschap te tonen. Getekende en geschilderde ellebogen zijn plat en bestaan uit een aaneenschakeling van verschillende velden. Ook de zogenaamde 'stofuitdrukking' is, afgaande op Van Hoogstratens uitspraken, meer dan een sociaal teken van de machtige status van de afgebeelde persoon in kwestie. (Kunst)historici moeten niet direct zoeken naar herkenning, maar net als de vroegmoderne schilder proberen te zien hoe het mogelijk is dat we in contouren, omtrek, lichtnuances, wegwijkende lijnen, schaduwpartijen en het scala aan pigmenten iets zien wat we 'elleboog' noemen.

Het zijn niet zozeer de machtige mannen die de gedachten van de schilder bezighouden (want er zijn ook vrouwen en baby's met dit soort ellebogen en mouwen), maar het lijnenspel, de arceringen en het door licht en donker gevormde reliëf. De mouw wordt uitgestald, breed vallend en zich plooiend in vele vouwen, hoeken, richels en geulen. De overvloed aan geschilderde ellebogen, met ingenieuze weefpatronen en bezet met kostbare stenen, toont een kleurenzee aan contrastrijke 'changeant' stoffen, glanzend en het licht hier en daar weerkaatsend.³⁶ Het oproepen van dit gecompliceerde lichaamsdeel is kortom een vak apart, en alleen de onderlegde en getrainde schilder is in staat een goede elleboog te maken en toont zich daarin een meester. Dáárom zijn de geschilderde, met stoffen beklede, met kleuren omhangen, opbollende en uitwaaiierende ellebogen zo buitensporig imposant in de vroegmoderne periode. Dáárom presenteert

8. Samuel van Hoogstraten, ZELFPORTRET.
Geplaatst bij aanvang van INLEYDING TOT
DE HOOGHE SCHOOLE DER SCHILDERKONST:
ANDERS DE ZICHTBAERE WERELT, 1678.



9. Ellebogen van vrouwelijke personages,
vroegmoderne Europese schilders.
9A. Sebastiano del Piombo, DE DOCHTER
VAN HERODIAS, 1510.



9B. Lorenzo Lotto, PORTRET VAN EEN DAME
GEÏNSPIREERD DOOR LUCRETIA, ca. 1532.



9C. Judith Leyster, ZELFPORTRET, ca. 1630.



10. Ellebogen, zelfportretten van vroegmoderne Nederlandse schilders.

AFB. 10A Rembrandt, ZELFPORTRET.
Gesigneerd REMBRANDT F. 1640.



10B. Frans van Mieris de Oude,
ZELFPORTRET, gesigneerd en gedateerd 1667.

Van Mieris de Oude *De schilderkunst* primair als schouderpartij en elleboog, als stofval, lichtspeling en kleurstelling, op voordracht van een geschilderd personage waarin ook de beheersing van de vleeskleur (het 'carnatie') wordt getoond (afb. 10a en 10b). Dáárom presenteert niet alleen Van Hoogstraten zichzelf met een door stof omplooid elleboog op het voorplan, maar is dit ook het kenmerk van zelfportretten van Dürer, Titiaan, Rembrandt en Leyster. Want trots zijn ze wel, als meester van het schilderen met hun elleboog als proefstuk bij uitstek.

De kunst van het schilderen

Met deze aandacht voor Hollandse geschriften beweeg ik me aan gene zijde van het realismedebat der Nederlandse kunsthistorici dat de laatste vier decennia de toon heeft gezet in de interpretatie van de Hollandse genreschilderkunst. Voor- en tegenstanders zijn ervan overtuigd dat de Gouden Eeuw geen eigen denken over het schilderen van genrestukken heeft voorgebracht. Argument is dat de zeventiende-eeuwse geschriften zich nauwelijks uitspreken over inhoud en betekenis van genreschilderijen (vergelijkbaar met de hooggestemde Italiaanse historieschilderkunst) en er slechts triviale schildertechnieken worden beschreven die een naturalistisch-illusoire effect bewerkstelligen. Om die reden heeft men het belang van de verhandelingen over het schilderen als historische bron steeds geminimaliseerd. Voor een historisch-formalistische benadering is dit zorgwekkend. Enerzijds omdat kunsthistorici hiermee gevangen blijven in een negentiende-eeuws debat en vernieuwende historici als Burke zich de ahistorische axioma's van dergelijke kunsthistorische benaderingen niet realiseren. Anderzijds vormt het een obstakel om de kunst van het schilderen als vroegmodern Europees kennissysteem te analyseren en een systematisch begin te maken met het gebruik van beeldmateriaal als historische bron.

Tot het kennissysteem reken ik naast de omvangrijke verzameling schilderijen, prenten en tekeningen uit deze periode ook de verschillende geschriften over de kunst van het schilderen. Het kennissysteem is Europees en omvat zowel Nederlandstalige verhandelingen van Van Hoogstraten, Biens, Grebber, Angel en Van Mander als dat van Italianen als Alberti en Da Vinci.³⁷ Ongeacht hun verschijningsvorm maken die afbeeldingen en verhandelingen deel uit van een relatief homogeen discursief Europees netwerk dat in de periode 1400-1700 door briefwisselingen, circulatie van personen en verspreiding van boeken, schilderijen, tekeningen, prenten en gravures accumuleerde, eerdere (Griekse, Arabische, middeleeuwse) kennis samenbracht, codificeerde én lokale accenten voortbracht. De conceptuele verwantschap in het denken over het schilderen blijkt uit de stof die zij behandelen, de vaak aristotelische, natuurfilosofische formulering van de regels van het schilderen en de onderling naar elkaar verwijzende (beeld)begrippen, uit het doel dat men met het schilderen nastreeft en de wijze waarop men het schilderen als kunst plaatst en daarmee ook het toenmalige wereldbeeld definieert.

Het vroegmoderne kennissysteem ('de kunst') inventariseert, beschrijft en ordent op formele wijze hoe we zien, en articuleert de aspecten van wat we doorgaans globaal aanduiden als 'representatie'.³⁸ Da Vinci specificeert tien (aan Aristoteles ontleende) abstracte categorieën die de zichtbare wereld ontleden opdat kennis vergaard kan worden: licht, donker, kleur, lichaam, vorm, plaats, verwijdering, nabijheid, beweging en rust.³⁹ Tegelijk bevat het kennis die het resultaat is van omvangrijke investeringen in de kundigheid van het verbeelden (tekenen, schilderen) en van het experimenteren met verbeeldingsmiddelen in de ateliers. Een vroegmodern beeld is geen weergave van een (platonisch) Idee, maar is een werk dat gemaakt wordt en dat mentale en fysieke inspanningen vergt.⁴⁰ Oog, verstand en hand maken samen een met pigmenten belegd vlak waarin kennis en kundes zijn samengebald. Een met talent begiftigde leerling kan zich deze kennis en kundes in drie trappen van opklimmende moeilijkheidsgraad toe-

eigenen, zijn geheugen trainen en zijn oordeel scherpen door volhardend te oefenen. Hij leert naar het leven te schilderen (naar de zichtbare wereld of naar werk van andere schilders) of uit de geest (uit zijn geheugen).⁴¹ Uiteindelijk accumuleert zijn kennis in een groots werk, waarbij de schilder zich een voortreffelijk meester toont in alle delen van de kunst.⁴²

Deze gedachtewending, waarin geschriften en visuele voorstellingen worden opgevat als bestanddelen van het vroegmoderne kennissysteem, betekent dat de betrekkingen tussen werk van Van Hoogstraten en De Hooch herzien moeten worden. Doorgaans wordt Van Hoogstraten beschouwd als representant van de Italiaanse kunsttheorie en gezien als historieschilder, werkzaam voor Europese hoven.⁴³ De Hooch daarentegen schildert als praktijkman triviale interieurs voor Hollandse burgers en sterft berooid en krankzinnig in het Dolhuis. Een groter contrast lijkt nauwelijks denkbaar. Vertrekken we vanuit het vroegmoderne *discours* over het schilderen, dan is de incompatibiliteit overdreven. De Hooch schilderde enkele historieschilderingen en Van Hoogstraten een aantal tafereeltjes met moeder, kind en schommelwieg. Niet alleen De Hooch staat bekend om zijn interesse in de doorzichtkunde, dat geldt ook voor Van Hoogstraten, getuige zijn schilderijen en perspectiefkasten. Deze wending betekent tegelijk dat we de zo prettig herkenbare weergaven van het warme, propere en verstilte Hollandse familieleven, waarmee we via De Hooch in de geschiedenisboeken hebben kennisgemaakt, met enige distantie gaan bezien. De vraag is niet (met Maarten Koning in het achterhoofd) in hoeverre De Hoochs schilderijen met 'schommelwiegen', 'breeduit zittende moeders', 'glimmende vloeren', 'spelende kinderen', 'prachtvolle tapijten', 'rondlopende hondjes', 'open vensters en deuren', 'poetsende dienstmaagden', 'kroonluchters' en 'drinkende mannen' inzicht geven in het huiselijke familieverleden uit de Gouden Eeuw, want dan stellen we – als (kunst)historici – een onjuiste vraag aan dit beeldmateriaal. De vraag is veeleer hoe vroegmoderne regels van het schilderen (Van Hoogstraten) – doorzichtkunde, kamerlicht, kleurschakeringen en welstand – de betekenis bepalen van het kamergezicht als een met pigmenten bestreken doek (De Hooch) en wat dat dan zegt over hoe burgers in de Hollandse cultuur tegen familiale verhoudingen aankeken (afb. 11a-11e).

Doorzichtkunde

Sinds twee eeuwen bestaat het idee dat vroegmoderne schilderijen, door de toepassing van het renaissanceperspectief, een welhaast fotografisch venster bieden op de historische wooncultuur. De negentiende en twintigste eeuw laten – in vergelijking tot de vroegmoderne periode – een overvloed zien aan publicaties over de wetenschappelijk-rationalistische meetmethode om de driedimensionale werkelijkheid objectief tweedimensionaal weer te geven.⁴⁴ Toegepast op vroegmoderne schilderijen hadden technisch geavanceerde meetmethoden, zoals computer graphics, drie bijeffecten: ten eerste 'ontdekten' onderzoekers allerlei geheime 'rationele' verbanden tussen schilderijen, verbanden die hun zekerheid alleen aan die moderne technieken ontleenden.⁴⁵ Ten tweede 'bewees' dat onderzoek de 'inconsistentie' van vroegmoderne schilderijen wanneer zij minder accuraat waren dan wat de technische apparatuur kon meten.⁴⁶ Ten derde 'bewees' dat onderzoek een streven naar exactheid, rationaliteit en accuratesse door de verhandelingen over het perspectief selectief te lezen en alles wat dit niet ondersteunde als 'irrelevant' af te doen.⁴⁷ Mét deze heruitvinding ontstond tegelijk het idee van de wedergeboorte van de mens. In dezelfde denkbeweging en met terugwerkende kracht werd de renaissance de bakermat van de moderne mens – het zelfstandig individu dat zichzelf als centrum (oog) van de wereld ziet. Als ideologische component werd dit idee ingeweven in de academische (kunst)historische disciplines die in de negentiende eeuw ontstonden. Vanzelfsprekend opgenomen in een alledaags maar onzichtbaar raster waarin alles zijn

geordende plaats in de meetbare ruimte heeft, is het voor ons moeilijk voorstelbaar dat perspectief en moderne mens elkaar niet veronderstelden.

De vroegmoderne doorzichtkunde berust echter op andere beginselen, zo blijkt uit recent onderzoek van architectuur- en kunsthistorici. In plaats van één perspectivische methode, door Brunelleschi uitgevonden en door Alberti beschreven, zijn er minstens twintig verschillende vormen van doorzichtkunde in omloop geweest. Deels voortbouwend op de antieke optica waarin de eigenschappen van het licht en de fysiologische werking van het oog werden onderzocht, betrof het primair een verzameling tekenmethoden die tot doel had voorwerpen op ordelijke wijze op het platte vlak te tekenen en zo beelden te maken.⁴⁸ Voor het ongetrainde oog doet alles zich immers vanzelfsprekend voor als een samenhangend geheel, en dus moet de schilder die een beeld maakt, weten wat het oog vermag in het aanschouwen van de zichtbare wereld.⁴⁹ Termen als 'natuurgetrouwheid', 'nabootsing' en 'imitatie' van de natuur die in de doorzichtkunde worden gebezigd, hebben betrekking op het volgens de regels vaststellen van maat, grootte en afstand van en tussen de dingen ('lichamen') op het vlak van een schilderij.⁵⁰ Onze term 'ruimte' was toen nog onbekend; men sprak van uitgebreidheid. Met een handvol geometrische regels werd een vlakverdeling voortgebracht, zodanig dat lichamen niet willekeurig, maar met verstand op hun juiste plaats op het lijnpatroon werden gelokaliseerd.⁵¹ Door het plaatsen van een horizon kon men een lichaam van 'bovenaf' of 'onderaf' bekijken, of er 'tegenaan' kijken (afb. 12a en 12b).⁵² Hoe meer naar boven geplaatst, des te kleiner werden de lichamen.⁵³ Wijkende lijnen, uitlopend in verdwijn- of vluchtpunten, zorgden er aldus voor dat lichamen op dezelfde gemeenschappelijke ondergrond verankerd werden. De vormveranderingen van lichamen duidt men aan in termen van interval ('nabijheid', 'verheid') of van verandering ('inkrimpen', 'wegwijken', 'verkorten', 'vermeerderen', 'vergroten', 'wijdstrekken', 'verminderen', 'vernauwen', 'verschieten', 'verkleinen').⁵⁴

In plaats van onze neiging in De Hoochs schilderijen een homogene ruimte te zien, moeten we tegen deze 'intuïtie' ingaan en begrijpen *hoe* het vlak als lijnenspel is opgebouwd en wat dat betekent in deze periode. Bekijken we De Hoochs schilderijen als reeks, dan blijkt de basale patroonvorming, bedoeld om het schildervlak in te delen, te resulteren in een reeks gedifferentieerde mozaïeken die we benoemen als 'tegelvloeren'. De variatie in de tegelvloeren is het resultaat van het toepassen van een beperkt aantal regels (herhalen, combineren, omkeren). Rasters worden verkleind, vergroot of verschijnen in 'negatief', waardoor 'op het oog' een nieuwe, maar bekende vloer ontstaat. Cultureel gezien is dat een economisch-effectieve manier om met weinig elementen maximale variatie te scheppen. Met lijnen worden wanden, vloeren, plafonds, maar ook vensters, deuren, doorkijkjes en uiteindelijk 'kamers' gecreëerd (afb. 11b).⁵⁵ De Hoochs 'binnenhuisarchitectuur' spruit aldus voort uit de ordelijk toegepaste verkaveling van het platte vlak. Het 'kamergezicht' – een door Arnold Houbraken in 1718 gemunt begrip⁵⁶ – is geen weergave van werkelijk bestaande binnenhuizen, maar wordt als verbeelding deel van de (toenmalige) werkelijkheid.

Kamerlicht

De serene en verstilte sfeer, zo typerend geacht voor De Hoochs schilderijen, is opmerkelijk genoeg het resultaat van grote variatie. Als reeks toont zijn werk een staalkaart aan mogelijke toepassingen van de doorzichtkunde op het oppervlak zelf. In het verlengde hiervan past het 'kamerlicht', de gedifferentieerde kennis van de lichteigenschappen die Van Hoogstraten beschrijft (afb. 13). Voor wie De Hoochs schilderijen als vlak bekijkt, ziet hoe licht en donker medebepalend zijn voor de abstracte vlakverdeling die in pigmenten zichtbaar is gemaakt.⁵⁷ Om dit te kunnen zien moeten we afstappen van het idee van een 'heldere, zonnige atmosfeer', als zouden de immer openstaande



II. Reeks schilderijen van Pieter de Hooch.

IIA. P. de Hooch, EEN APPELSCHILLENDE VROUW, MET EEN KLEIN KIND, ca. 1663.



IIC. P. de Hooch, EEN VROUW MET EEN JONGE MAN MET BRIEF, ca. 1670.



IID. P. de Hooch, EEN MOEDER EN KIND MET HET HOOFD IN HAAR SCHOOT, ca. 1658-1660.



IIB. P. de Hooch, VROUW EN KIND IN EEN BINNENHUIS, ca. 1658.

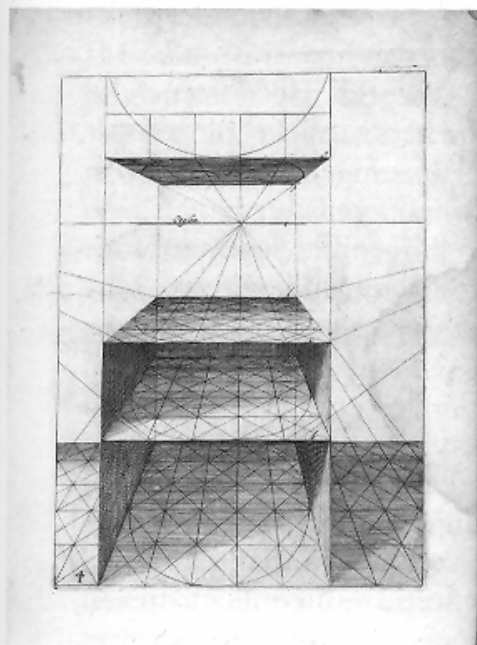


IIIE. P. de Hooch, DE LINNENKAST, 1663.

12. Kunst van het in- of doorziend oog.

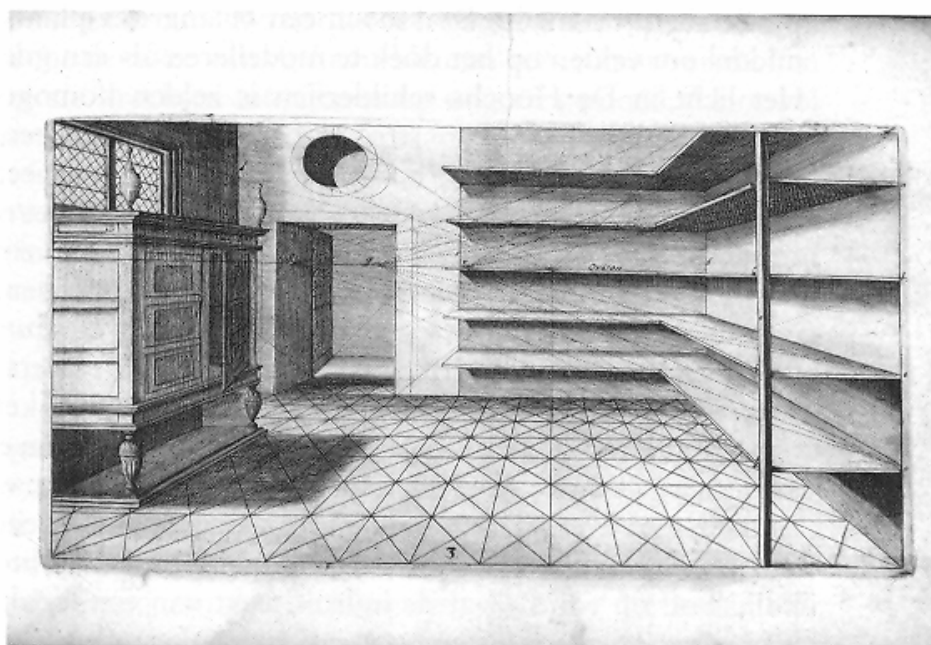
12A. Vredeman de Vries (1604),

FIGUUR 4, IN: PERSPECTIVE.



12B. Vredeman de Vries (1604),

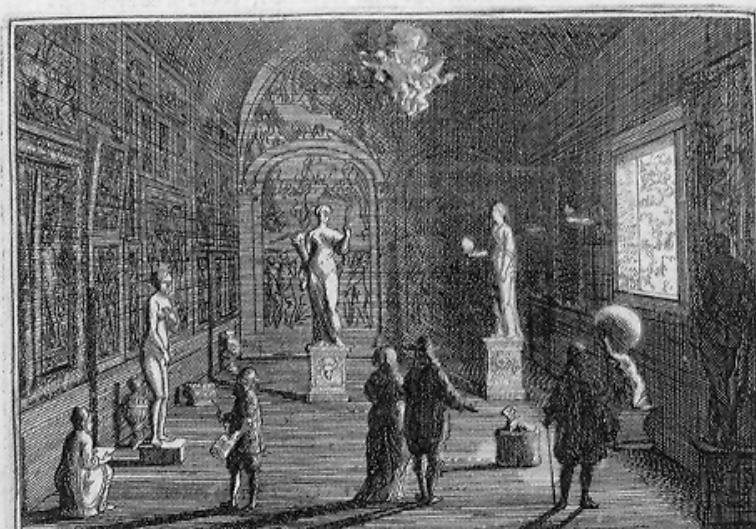
FIGUUR 3, IN: PERSPECTIVE.



272

M E L P O M E N E.

Van 't beslooten of kamerlicht.



Kamerlicht.

pag.

Het daglicht in een besloote plaats, 't zy kamer, zael, kelder, of wat des meer is, stellen wy tweederley. Als xan een gemeene lucht, of van een in schijnende Zon. Van een gemeene locht komen zy in haer streekvallen eenigzins met het vuer of fakkellicht overeen, behalve dat zy zoo kantig of snel niet en zijn: want zy krijgen, nae de maete der grootheit van 't licht, een wederzijdsche zachtigheyt, en voornamentlijk, die naeft by 't venster zijn; want deeze van beyde zijden omscheenen, verliezen zich in een punt, en behouden haer voornaemste bruinte alleenlijk in de middelstreek.

Ofmer een inschijnende Zon.

De schaduwen van een inschijnende Zon binnens huis, koomen met die vand' oope lucht overeen, behalve datze sterker, en binnen 't bettek van deur of venster bepaelt zijn. *Albert Durer* heeft zich in een inschijnend Zonnlicht, in zijnen *Jeronimus* in de kamer, geweldich vermaekt.

Het aenmerkelijk in dusdanige verlichtingen zijn de weerglanffen en reflexien, welkers streekvallen alderbelt met het vuer of fakkellicht overeen.

13. Regels van het kamerlicht.

Van Hoogstraten, VAN 'T BESLOOTEN OF KAMERLICHT, 1678.

vensters en deuren en de binnenvallende zon duiden op zomerse alledaagsheid van moeders die hun baby in de schommelwieg toelachen en wijzen op zinnebeeldige rust en vrede, harmonie en huiselijkheid, intimiteit en liefde.

Zonlicht neemt bij De Hooch een belangrijke plaats in, maar dan als onderzoeksmiddel om velden op het doek te modelleren als een goed geordend contrast (afb. 14). Het licht in De Hoochs schilderijen is zelden homogeen verdeeld. Het alternerend spel van lichte en donkere stroken benadrukt niet alleen hoe het 'zonlicht' binnenvalt, maar articuleert ook de 'kamer' nader. Gedifferentieerde openingen tonen licht in allerlei gedaanten en gradaties. Open/gesloten, bedekt/onbedekt, vensterpartijen met/zonder luiken: De Hooch biedt een scala aan kruiskozijnen en bemiddelende substanties – houten blinden, dichte, ondoorlaatbare gordijnen, doorschijnende vitrage, glas-in-loodkozijnen, naar boven geklapte luiken. In *De linnenkast* zijn enkele daarvan in serie geschakeld (afb. 11e), zodat verschillende vensters 'op elkaar' zijn gelegd en een zekere verdichting in de lichtwerking ontstaat. Obstakels die de lichttoetreding lijken te belemmeren – voorwerpen, bomen, kleding – maken een waaier aan lichtwerkingen in verf aanschouwelijk. Licht wordt gefilterd, schampt, weerkaatst, licht op, zorgt voor tegenlicht of overbelichting. Lichtprojectie, glans en weerschijn voegen extra dimensies aan De Hoochs optische catalogus toe. Hoogsels (lichtere verfstippen) maken velden 'hol', 'bol' of 'rond', wat de indruk wekt van een locale reflectie van zonlicht op een voorwerp.⁵⁸ Soms interfereert een licht-donkerraster met een tegelpatroon, soms werpt het schaduwen op wanden. De Hoochs kamervorming spruit aldus voort uit de mogelijkheden van het licht. Donkere en lichte vlakken wisselen elkaar op het platte vlak af en vormen de kamerwanden. Een extra schaduw- of lichtvlak kan een wand 'openen', zodat een doorkijkje ontstaat, met zicht op 'de verte' (volgende kamer, gang, glimp van stad of land). Met dezelfde procedure worden 'herkenbare' openingen gecreëerd, variërend van 'zwarte' gaten (schouw, bedstee), tot allerlei licht-donkercombinaties (spiegels, maar ook picturale *inserts* als Bijbelse en mythologische taferelen) (afb. 15).

Vroegmoderne auteurs prijzen dergelijke alternerende ordeningen, waarbij krachtige vlakken afgewisseld worden door vlakken die flauwer van intensiteit zijn.⁵⁹ Lichte en donkere partijen kunnen elkaars werking versterken, brengen volume en massa teweeg, roepen diepte en reliëf op en brengen een indrukwekkend en samenhangend geheel tot stand.⁶⁰ Ook Van Hoogstraten benadrukt de betovering die een gepast arrangement van lichte en donkere velden op het doek uitoefent op het oog. In deze schilderijen ligt het primaat bij het oog en het licht, bij optica en beeld. Het kamergezicht als taferel bestaat zo bij de gratie van het onderzoek naar eigenschappen van zonlicht en schaduwgradaties.

Coloreren

Tot nu toe is enigszins schematisch onderscheid gemaakt tussen de werking van het licht en de aanwezigheid van kleur. Op schilderijen vormen ze uiteraard een onafscheidelijke eenheid. Kleurschakering en mozaïek van tinten spelen ook in De Hoochs 'kamergezichten' een belangrijke rol. Maar sinds de kleurentelevisie associeert men kleur gemakkelijker nog dan perspectief, met levensechtheid. Deze trivialiteit moet niet worden onderschat, want voor je het weet kijk je met televisieogen, op zoek naar het verhaal erachter. Kleur is namelijk geen objectieve maar een conventionele zaak, los van fysiologische verwerking van kleurindrukken en cerebrale kleurpatroonherkenning.⁶¹ Voorafgaand aan de kleurentelevisie werd juist het realisme benadrukt van prenten, gravures, zwart-witfotografie en vroege film en werden kleuren opgevat als 'kunstzinnig, artificieel', vaak verbonden met spektakel (musical).⁶² En tegenwoordig genereert de computer kleureffecten zonder bestaansgrond in 'de werkelijkheid'.

In de vroegmoderne tijd berust de kleurenleer op kennis uit de natuur. Regenboog,

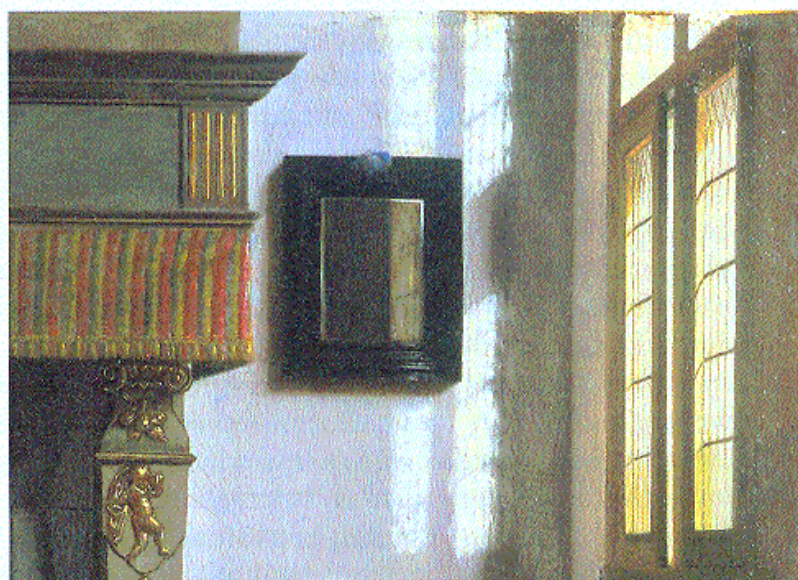
papegaai en bloemenwei spreiden een waaier aan kleuren tentoon – hemelsblauw, weidegroen, gouden zonnestralen. Zij zijn door onderlinge familieverhoudingen van haat, liefde en vriendschap met elkaar verbonden; geel/blauw, rood/groen en rood/blauw/purper bijvoorbeeld minnen elkaar.⁶³ De natuur leert voorts dat bij het zien op afstand (in de verte, hoogte) door de dikte van de lucht kleuren met elkaar versmelten en afnemen, en dat ze moverende krachten uitoefenen op oog en gemoed.⁶⁴ Hoewel kleuren(combinaties) betekenissen oproepen, manen auteurs tot voorzichtigheid bij het duiden ervan. Kleur heeft een labiele, contextafhankelijke status, wat voordelig is om opeenvolgende associaties op te roepen, zonder tot stilstand te komen. Gele verf doet denken aan goud, wat de zon in gedachten brengt, maar ook God, wat weer het geloof oproept. De vroegmoderne term 'coloreren', die tot ongeveer 1720 werd gebruikt, heeft dan ook primair betrekking op het vaardig selecteren, samenvoegen en aanbrengen van kleuren. Dit vakmanschap bepaalt de waardering voor de schilder en definieert het schilderen als een kunst.⁶⁵

Het aantal natuurlijke pigmenten was in de vroegmoderne tijd beperkt en vaak kostbaar omdat ze uit afgelegen streken moesten worden gehaald. Schaarste dwong tot het vergroten van de diversiteit van het kleurenscale. Vanaf 1400 schreef men enerzijds over het veranderen van de verf zelf: het mengen van zuivere verfstoffen waardoor nieuwe kleuren ontstonden, het veranderen van de intensiteit door het toevoegen van wit of zwart (verzadigd/onverzadigd), het veranderen van de toon (licht/donker), het toevoegen van bindmiddelen (water, ei, oliesoorten, harsen) of het variëren van transparantie (meer of minder opake olieverfmengsels). Anderzijds over een ander verfbegebruik: het aanbrengen van meerdere verflagen over elkaar, het manipuleren van de textuur van pasteuze verfstof (nette dan wel losse penseelstreek), het aanbrengen van hoogsels (waarbij men debatteert over de plaatsing van pure pigmenten in of op de plooï) of het manipuleren van de kleurimpressie door nevenschikking van gelijksoortige of contrasterende kleuren. Een evenwichtige samenvoeging of schikking ('tuilkunst') impliceert afstemming van verzadiging en helderheid van de pigmenten (net zoals lichten en schaduwen), opdat het geen visuele krachtmeting wordt.⁶⁶ Eigenschappen van pigmenten en hun nakomelingen moeten dus, gegeven hun combinatie qua omvang, vorm en waarde, onderling met elkaar in overeenstemming zijn. Een gepaste kleurschikking schept zo op elegante wijze visuele eendracht in de schildering.

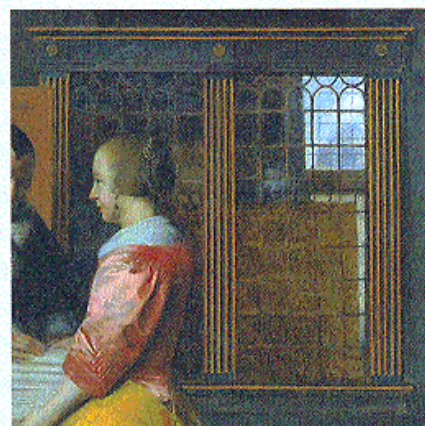
De Hooch paste regelmatig hoofdkleuren toe van eenzelfde verzadigingsgraad, waarbij geel, rood en blauw, naast wit en zwart, vaak een flink deel van het doek beslaan. Door hun verzadiging 'springen ze in het oog', waardoor de platheid van het vlak wordt benadrukt, ten koste van het zicht in de verte. De kledingstukken van vrouwelijke personages (rok, bloes, huisjasje, schort, japon) doen daardoor enigszins vreemd aan. Dit beperkte arsenaal van aan elkaar gewaagde kleuren komt in vrijwel al zijn schilderijen terug en roept (in combinatie met hieraan ontsproten lichtere of donkerder tinten) een grote variatie van beelden op. Kleinere vlakken van verzadigde pigmenten in rood, blauw en geel zijn toegepast bij strikjes, franjes, gordijnen, stoelbekleding, tafelkleden.⁶⁷ Naast witte hoogsels vallen ook toefjes rood of geel op. 'Goud' is oker met een witte stip, 'vuur' is een combinatie van rode, gele en witte penseelstreken (afb. 16). Dikke witte hoogsels scheppen rondingen, verhogingen, glans en glinstering, zoals ook ongemengd rood of geel in dikke klodders of streken details accentueren (strik, mouwplooï, schoen). Wie de in 'satiën' en 'fluweel' gehulde dames van De Hooch zo bekijkt, kan zich, gezien hun merkwaardige poses, afvragen of zij daar niet primair staan om de contrastrijke kleurschakeringen van de geplooide stof te tonen: blauw met geel, blauw met rood, roze of oranje, oranje met groen.

14. Kamerlicht bij De Hooch: licht & donker, vensters, doorkijkjes.

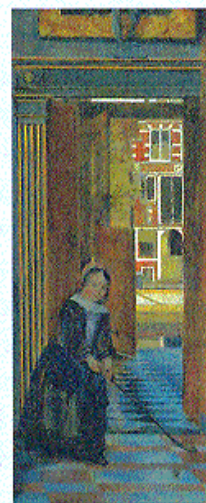
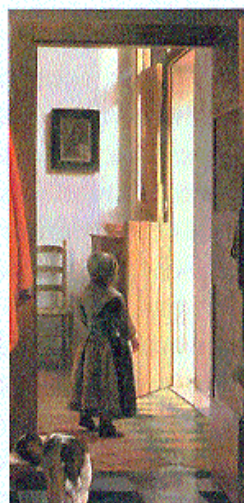
Licht & donker.



Vensters.

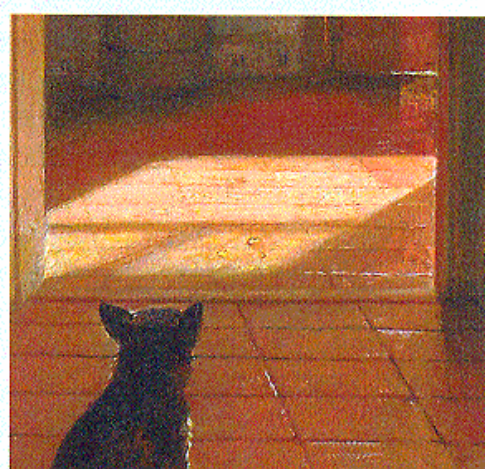
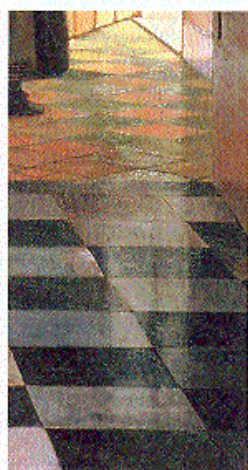


Doorkijkjes.

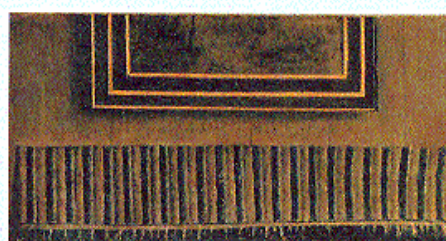
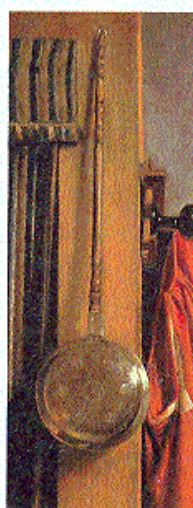


15 EN 16. Invoegingen en stoffelijkheid bij De Hooch.

15. Details: vloer, 'gaten', reflectie & schaduwpatronen.



16. Details: stofuitdrukking, 'glimmende materialen'.



De welstand van lichamen die in hun element zijn

Moeilijker voorstelbaar dan bij Cats – waar het toch om *papieren* personages gaat die aanwijsbaar niet samenvallen met de werkelijkheid – is dat het bij De Hooch gaat om *geschilderde* personages, figuren die lijken op mensen van alledag.⁶⁸ Maar zoals retorica en poëtische technieken het diëgetische (tot de verbeeldingswereld behorend) leven van Cats' personages regelen, zo worden picturale figuren 'geleefd' door de regels van het schilderen: ze zijn van verf, hun wereld is plat en reikt niet buiten de lijst. In de vroegmoderne geschriften bespreekt men picturale lichamen (dingen, voorwerpen, objecten, levende/levenloze wezens) in termen ontleend aan de natuurlijke registers van kleur, licht en ver zien. Samengesteld uit licht/schaduw, pigmenten, tinten en penseelstreken zijn ze op het platte vlak gecomponeerd. Het lichaam ('klomp', 'gedaante', 'voorwerp', 'ding', 'beeld')⁶⁹ is een verzameling partijen, velden of vlakken die gevat zijn tussen punten, binnen een omtrek of contour die men door observatie leert onderscheiden. Om het lichaam zo te kunnen zien en te kunnen tekenen (en zich niet te laten verleiden dit te identificeren),⁷⁰ moet men het met halftoegeknepen ogen bekijken, zich concentrerend op het visuele beeld, de samenschatting (ronde, langwerpige, driehoekige, vierkante, schuine) van partijen die verschillen in omvang, grootte en formele eigenschappen.⁷¹

De samenschatting van velden gehoorzaamt aan een aantal regels.⁷² Voorwerp, dier of mens spruit voort uit een juiste selectie en ordening van gepaste velden. Of ze nu klein of groot zijn, velden worden bepaald door contour, rug en kleur. Formele verschillen bepalen de 'hoedanigheid' van stoven en tafels doordat telkens andere vlakken, kleurnuances, donkere en lichte partijen 'in de verf' zijn gezet. Stoelen of wiegen kunnen van voren of van opzij getoond worden (afb. 17b en 17c op p. 305). Een lichaam spruit voort uit een gepaste plaatsing, zowel van de (gelijksoortige) lichaamsdelen onderling als van hun spreiding op het platte vlak. Dat geldt ook voor menselijke lichamen: armen, benen, vingers en gelaat moeten in proportie zijn, zonder al te grote interne contrasten en zich conformerend aan de werking van het lichaam als geheel.⁷³ Is een lichaam jong, dan moeten alle delen daarvan getuigen; is het oud dan geldt die oudheid alle partijen; is het gestorven, dan is de doodsheid overal.⁷⁴ De huid van een lichaam moet in alle ledematen gelijkmatig van kleur en tint zijn.⁷⁵ Zijn partijen misplaatst, dan gaat dat in tegen de natuur en ontstaan 'monsters'. Als geheel dient het lichaam 'welstand' te vertonen, opgevat als de houding waarbij de ledematen waarop de zwaartekracht werkt, in balans zijn. De platte lichaamspartijen houden elkaar zo 'visueel' in evenwicht, vooral wanneer het lichaam (dier, mens) in beweging is of arbeid verricht. Doordat lichaamsdelen elkaar 'kruiselings' tegenwicht bieden, 'valt' het lichaam niet 'om'.⁷⁶ Een uitgebalanceerde houding ('welstand') duidt dus niet op de uitbeelding van toegenomen innerlijke beschaving of lichamelijke disciplineren van bepaalde maatschappelijke groeperingen, zoals cultuurhistorici wel menen, maar ze betreft een picturale conventie.⁷⁷

'Lichamen' bij De Hooch vormen een heterogene verzameling, waarbij het aantal levenloze voorwerpen ruimschoots opweegt tegen de paar dierlijke en menselijke figuren. Op zijn schilderijen vallen vooral draperieën op omdat ze sterk in beweging zijn. Textiel brengt in diverse richtingen plooiën en stoffelijke 'overstromingen' teweeg: openwaaiende gordijnen, wapperende vitrages, opgeschorte rokken, geplooid onderrokken, rimpelingen in hoofddoeken, uit laarzen omhoog golvende broekspijpen of opgestuwde, kruisende 'Turkse' tapijten die over menige tafel golven. Draperieën lijken een eigen leven te leiden, los van de meubels die ze bedekken, de wanden en de vensters waar ze voor hangen of de menselijke lichamen die ze bekleden (afb. 17a). Ze vormen eigenzinnige landschappen, gehoorzaamend aan eigen natuurwetten, zoals een 'rok' die met haar onbeweeglijke hoekigheid ogenschijnlijk in de kamer zweeft. De draperie komt via het spel van licht en schaduw, kleur en tint zelf tot leven. Zij toont al haar

diepe en vlakke vouwen, scherpe en flauwe plooien – al naar gelang het fluweel of satijn, dik geknoopt tapijt of ragfijne vitrage is, dan wel een tafellaken met de ‘vouw’ er nog in geperst. Om de stof goed uit te laten komen en alle visuele eigenschappen ervan te tonen worden vrouwelijke personages vaak wijdbeens afgebeeld, voorzien van allerhande opgeschorte doeken; ze doen daardoor wat houderig aan. Zowel poses (staand, zittend, frontaal, op de rug of van opzij gezien) als gelaatsuitdrukkingen tonen weinig variatie.⁷⁸ Het aantal personages in kamergezichten is gering en bestaat uit enkele stereotypen: vrouw des huizes en moeder, jonge vrouw, dienstmaagd, heer des huizes, jonge man en kind. In plaats van grootse, dramatische gebaren, zoals op renaissanceschilderijen, gaat het hier om fijne motoriek. Alberti's zeven bewegingen zijn geschikt gemaakt voor een kamer in een woonhuis: een geheven hand schenkt een glas in, overhandigt een geldstuk, geeft het kind de borst of schikt iets in de schommelwieg. Er is sprake van een choreografie van minieme gebaren, passend bij geringe voorwerpen (afb. 18).

Volgens een vroegmoderne regel dienen geschilderde lichamen ‘in hun element’ te zijn,⁷⁹ rekening houdend met gepaste overvloed (*copia*) en een zekere verscheidenheid (*varietas*).⁸⁰ Een enorme schotel met louter sappige perziken is minder aangenaam dan een schotel met uiteenlopende vruchten.⁸¹ Daarbij berust een gepaste samenschatting van lichamen op het navolgen van de traditie. Bijbelse en mythologische standaardvertellingen kunnen de schilder behulpzaam zijn omdat de setting vaststaat (stof, kleuren, personages, kleding, attributen, gemoedstoestand), overbodige zaken vermeden kunnen worden en de schilder zich kan concentreren op de schildering. Daarom stond de Italiaanse ‘historieschilderkunst’ in hoog aanzien, niet om de hoogstaande symboliek (want die was geïmpliceerd). Niet de moderne opvatting van ‘artistieke originaliteit’, maar de juiste ontleening aan de traditie bepaalt een geslaagde vroegmoderne vinding.⁸² De waardigheid van een schilderij is gebonden aan de kundigheid van de schilder, niet aan specifieke verhalen. Principieel staat alles uit de zichtbare wereld de schilder ter beschikking, mits waarachtige geschiedenissen worden verbeeld.⁸³ De taxonomie van lichamen die De Hooch in het kamergezicht presenteert, zijn in dat opzicht ook ‘in hun element’, al vertonen ze niet altijd de vereiste ‘welstand’. Veel voorwerpen, maar ook planten, dieren en mensen horen er thuis. Op het platte vlak, volgens de regels van de kunst, is een uitgewogen ‘ecosysteem’ tot stand gebracht waarin bepaalde dingen en lichamen elkaar op gepaste wijze in huis treffen, en andere (zoals naakten) niet. Qua stofkeuze verschilt dit kamergezicht van andere genres, maar niet in de basisregels die het volgt.

Visuele wervelstorm

De Hoochs klassieke kamergezicht, dat tussen 1650 en 1670 in Holland tot ontplooiing kwam, komt niet uit de lucht vallen. Het is een sediment van vele, soms tegenstrijdige experimenten die in de visuele cultuur van het vroegmoderne Europa zijn beproefd. Sinds Jan van Eyck zijn heilige huisgezin schilderde – dat daarom vaak als directe bron van het Hollandse binnenhuis wordt opgevat (afb. 19) – ligt een periode van 250 jaar. Een bespreking hiervan voert in dit bestek te ver; daarom beperk ik me tot het aanstippen van drie fases. Ten eerste is alles wat de zichtbare wereld bevolkt object van observatie en inventarisatie geworden. Huisraad en oorlogstuig, flora en fauna, landschappen en bouwwerken, dierlijke en menselijke lichamen worden, door ze te tekenen, in hun onderdelen uit elkaar gehaald; er worden reeksen gevormd en soorten geclassificeerd (afb. 20a en 20b). Oude typen worden uit elkaar gehaald en de onderdelen worden ‘uit hun element’ gelicht en losgekoppeld, zoals in vele bewaard gebleven schetsen, houtsneden, prenten en gravures van tussen 1450 en 1550 is te zien.⁸⁴ Vanaf het eind van de zestiende eeuw nam deze analytische activiteit systematische vormen aan; de zogenaamde voorbeeldenboeken vormden de neerslag van visuele



17A. P. de Hooch, *VROUW WEEGT MUNTEN*, ca. 1664 of later.

18. Opbouw van lichamen bij De Hooch.

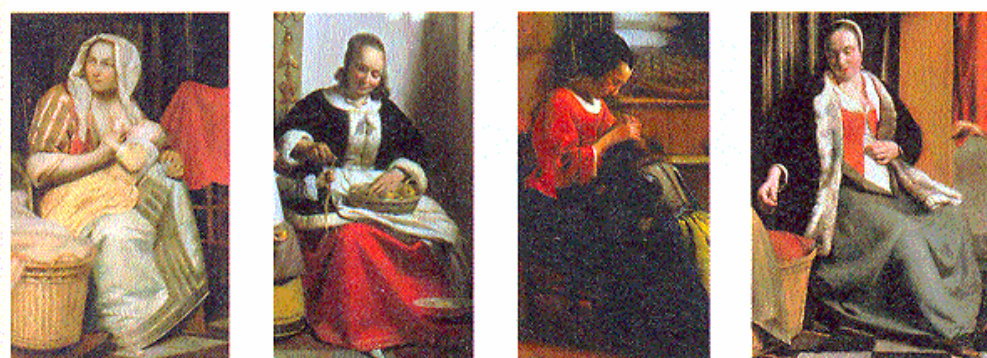
Handen & hoofden.



Kinderen & honden.



Moeders.





19. Jan van Eyck, HET ARNOLFINI PORTRET, 1434.

kennis en het bewijs van getrainde ogen en geoefende handen.⁸⁵ Juister is het echter deze visualisering van de kennis te begrijpen als onderdeel van de 'universe of precision'. Dit door de wetenschapshistoricus Floris Cohen gemunte begrip duidt op de bijzondere wending in de Europese vroegmoderne kennis die in de zeventiende eeuw resulteerde in de wetenschappelijke revolutie en die zich daarmee onderscheidde van de Arabische ontwikkeling (afb. 21). Accurate observatie van natuurverschijnselen, investering in mathematische kennis, hoge waardering voor manuele vaardigheden en een klassiek doelmatigheidsbeginsel maakten het visuele weten tot scharnier in de culturele transformatie die zich in het vroegmoderne Europa voltrok.⁸⁶

In de tweede fase gebruikte men deze kennis om op het platte vlak lichamen samen te stellen en werelden in te richten. Nieuwe combinaties ontstonden door lichaamsdelen te koppelen, door verschillende (menselijke, dierlijke) figuren tot een geheel samen te voegen, maar ook door bouwelementen met elkaar te combineren (afb. 22a-22i). Deze onderzoekende houding van tekenaars, schilders en ingenieurs resulteerde in een enorm reservoir, waarin alle mogelijke denkbare gestalten en vormen in kaart werden gebracht. Nieuwe combinaties ontstonden, zowel levensvatbare producten als monsterlijke tussenproducten. Alle met lichamelijke begiftigde figuren werden, onafhankelijk van formaat en schaal, met elkaar in verband gebracht en gemengd. Figuren werden samengesteld uit verschillende soorten wezens of gecombineerd met opmerkelijke attributen, zoals het geval is bij personificaties, allegorieën of in emblemata. Decennialang troffen de meest uiteenlopende gestalten zich in een eindeloze reeks nevenschikkingen op een gemeenschappelijke ondergrond. Gelijksortige, maar ook niet of nauwelijks verwante zaken werden naast en onder elkaar aan dezelfde oppervlakte toevertrouwd: hemels/aards, Bijbels/mythisch, man/vrouw, heks/heilige, alledaags/fantastisch, boer/wilde, woord/beeld. Dat leidde soms tot een heftige visuele mix, zowel in prenten en gravures, alsook in schilderijen van strijdende partijen, vechtende lieden van allerlei slag, monstrueuze combinaties en grotesken. En dat niet alleen in de Nederlanden, waar visuele complexiteit doorgaans wordt uitgelegd als een weergave van sociale onrust, maar evenzeer in Italië, waar visuele complexiteit wordt beschouwd als een vorm van artistieke gekunsteldheid, stilering en 'maniërisme'.⁸⁷ De hevige beroering die zich tegelijkertijd op verschillende plaatsen in Europa in het visuele register aandienende, is in de eerste plaats een wijziging in de picturale conventies en in de waardering van het beeld, en geen teken van sociale onrust of van esthetische verfijning.

Dit heeft echter consequenties voor de interpretatie van allerlei bekende maatschappelijke fenomenen, zoals de strijd der seksen en de heksenvervolg, waarvan de waanzin ons bekend is uit de vele nagelaten beelden. Anders dan gebruikelijk is de consequentie van het bovenstaande dat de toenmalige visuele cultuur niet vanzelfsprekend moet worden begrepen als een weergave van een reeds bestaande sociale onrust of als didactisch-moralistisch middel van de omgekeerde wereld ter waarschuwing. Integendeel, de nieuwe soorten beelden genereren een verbeeldingshorizon waarin realiteit en fantasie door elkaar gaan lopen. De mogelijkheid om alles uit de waarneembare wereld te combineren met alle mogelijke visuele verzinsels en deze samen te brengen op het platte vlak alsof ze tot dezelfde wereld behoren, zorgde voor een heuse verbeeldingsstorm. Omdat de zichtbaarheid de evidente scheidslijn tussen feit en fictie opheft, had dat een desoriënterende invloed op wat denkbaar werd en op de wijze waarop men de sociale wereld ging zien en interpreteren. De beeldenovervloed genereerde zo een waanwereld waaraan geloof werd gehecht, zo blijkt althans uit de desastreuze maatschappelijke gevolgen. De strijd der seksen en de heksenvervolg komen dan in een ander licht te staan: zij zijn het gevolg (en niet de oorzaak) van dit soort nieuwe beelden.

In de derde fase, vanaf het eind van de zestiende eeuw, gaat deze 'visuele wervelstorm' liggen. Er verschijnen nieuwe genres (stilleven, landschappen, portretten, markt-,

keuken- en boerenstukken), waaronder zich enkele niet levensvatbare tussenproducten bevonden die omstreeks het midden van de zeventiende eeuw weer waren verdwenen. Andere genres vormden stabiele configuraties, waarin bepaalde personages, vertrekken en attributen ‘in hun element’ waren. De lijnen die uiteindelijk tot het werk van De Hooch leidden, zijn dispaaraat en onvoorzien. Ze leidden tot verschillende visuele oplossingen, die in de Noordelijke Nederlanden gedurende de zeventiende eeuw naast elkaar bleven bestaan. Dat hangt samen met de veelvoud aan dingen en wezens die in het huiselijke landschap als nieuwe vinding in harmonie bijeengeplaatst moest worden. Pas na 1650 was het klassieke kamergezicht een feit, werd het bevolkt met gepaste lichamen en had het – als genre – nog een lange geschiedenis voor zich in de beeldende kunst en later in film en stripverhaal.

Het ‘(schijn)realisme’ van zeventiende-eeuwse genretaferelen als ‘Kunst’ en de documentaire indruk van De Hoochs schilderijen blijken dus misplaatste kwesties te zijn. Een analyse van De Hoochs kamergezichten laat zien dat er meer patroon en wetmatigheid in zitten dan zo op het oog waarneembaar is. Schilders en schrijvers hielden zich bezig met het verwerven van kennis van de zichtbare werkelijkheid, en die kennis is gedocumenteerd in zowel schilderijen als geschriften. Historici die deze schilderijen niet in de werkelijke bouwwerken kunnen traceren en ze daarom als fantasie van de schilder bestempelen, bevestigen slechts de wat magere werkelijkheidsopvatting die ze hanteren.⁸⁸ Vergelijkbaar daarmee zijn de technici die de onmogelijkheid van de door De Hoochs afgebeelde ruimten aantonen; daarmee onderstrepen ze slechts hun al te grote obsessie met de meetbare precisie van waaruit ze zelf denken.⁸⁹

5 De kunst van het wellevens: vroegmodern familieverleden herzien en herschreven

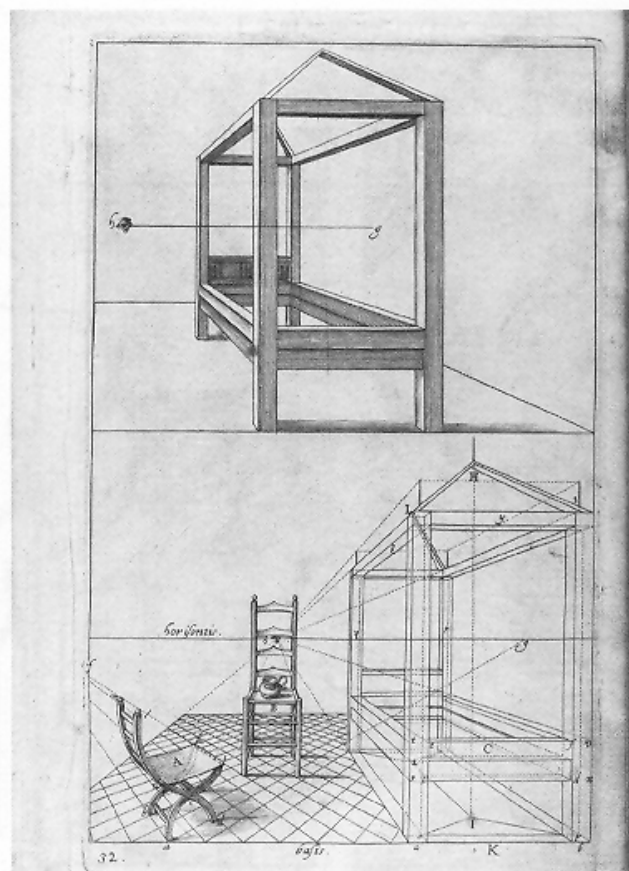
In de voorgaande paragrafen zijn twee domeinen besproken: de kunst van het vertellen en de kunst van het schilderen. Op de website wordt de kunst van het bouwen als derde domein besproken. Het gaat om domeinen die elk op hun eigen wijze zijn verankerd in het vroegmoderne Europa, volgens eigen tradities zijn gevormd en die het familieleven telkens in een andere gedaante hebben gepresenteerd. De onderwerpen waarover men spreekt, de kwesties die ter discussie staan, de woorden die men hanteert en de plaats die beelden daarbij innemen, dat alles verschilt per domein. Wat Cats, De Hooch en Van Hoogstraten (en Stevin) met elkaar gemeen hebben, is hun onderzoek naar de natuur die zij op aristotelische wijze opvatten als een geordend geheel dat kenbaar is in zijn eigenschappen. Ze bieden allen stof tot nadenken, en wel op een formeel gearrangeerde en gestileerde wijze. Daarin stemmen zij ook overeen en samen vormen ze de intellectuele horizon van de vroegmoderne Europese cultuur: elk van hen is in debat met geleerden die in deze periode in Italië, Spanje, Engeland, Zweden, Frankrijk en Bohemen soortgelijke verhandelingen schreven.

In het vroegmoderne Europa ontleende de burger zijn naam aan de versterkte stad (burcht) waarin hij met zijn huisgezin zijn woonstee had.⁹⁰ Zijn status werd bepaald door de juridische vrijheid die hij en zijn huisgenoten bezaten om zich te onderwerpen aan de wetten en rechten van de stad, ingesteld ten behoeve van het gemenebest en van het wellevens van de burgers en hun gezin. Het inrichten van een goed leven vergde concrete kennis over alles wat zich in de natuur voordeed. Niet alleen moest het huis worden bevochten op het natuurgeweld, ook de gezondheid van de mens stond en viel met kennis van de natuur. Die kennis is gegenereerd door geleerden, vaak in opdracht van vorstenhuizen, maar werd door burgers aangewend in het huiselijke leven van alledag. Het strekte de burger en zijn gezin tot voordeel wanneer men gedifferentieerd over de dingen des levens kon denken. De overdracht en toe-eigening van die kennis vonden plaats via geschriften, maar ook via verzen die deze kennis door rijm en metrum vaster

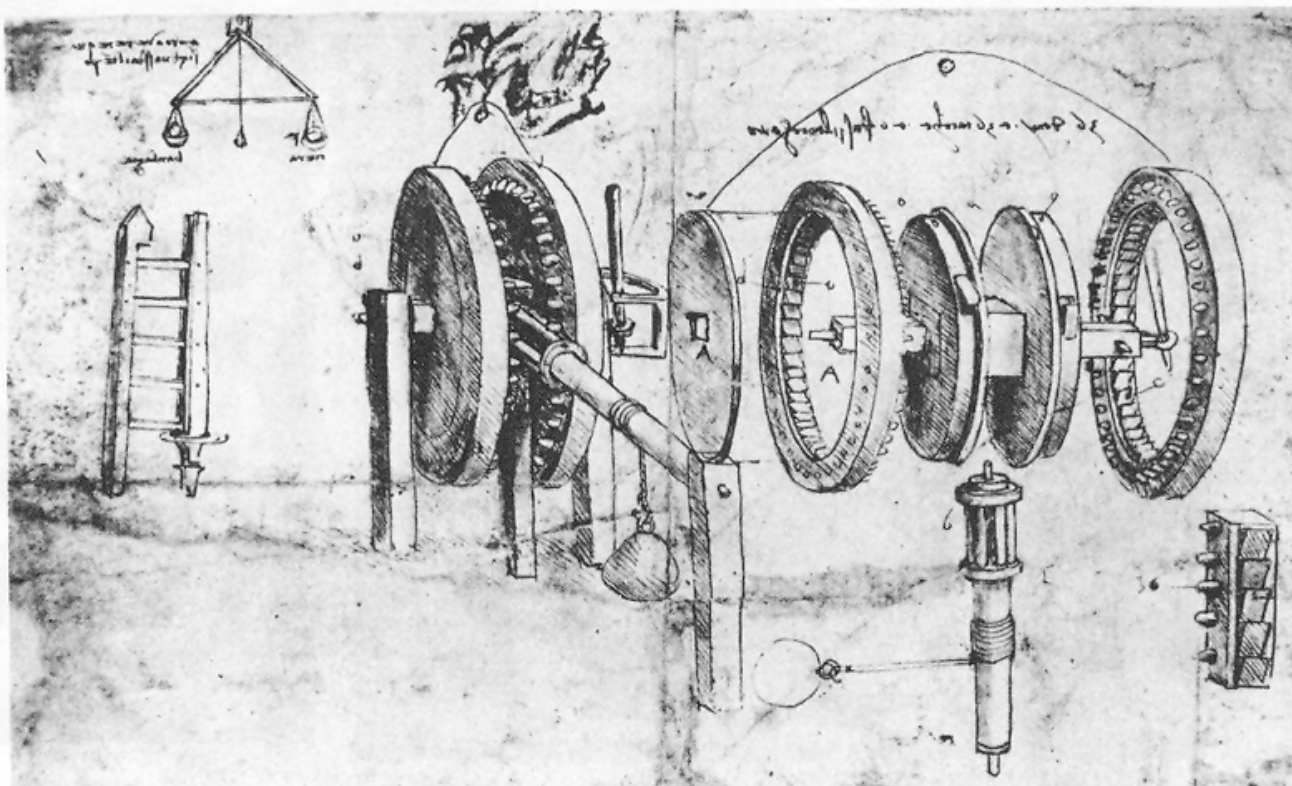


20. Meubilair & het platte vlak.

20A. Christijn de Passe II, TWO FURNITURE DESIGNS, 1621.



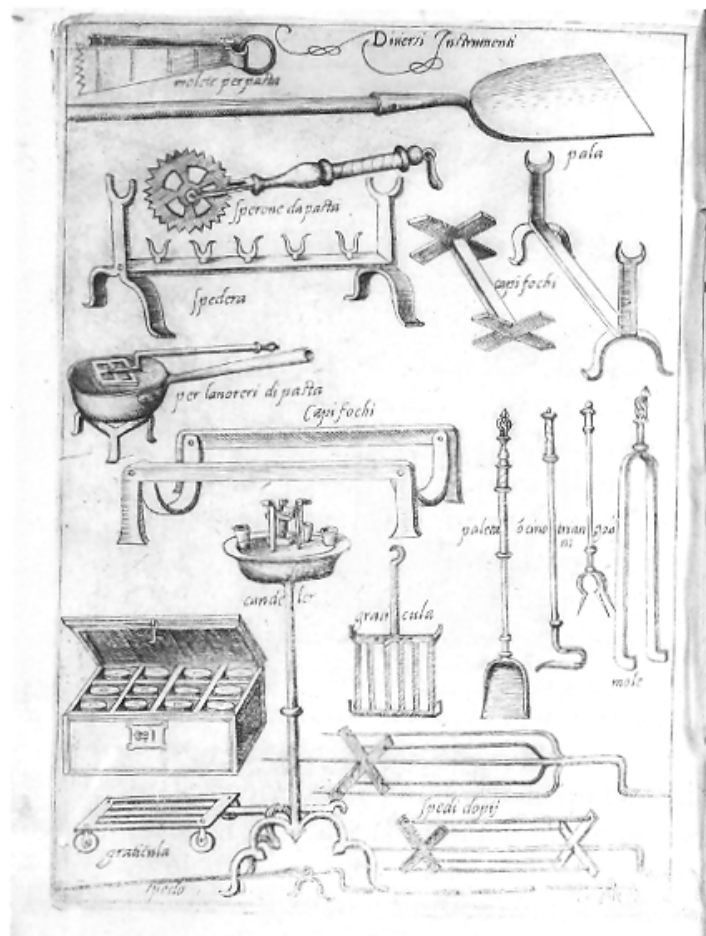
20B. Hendrik Hondius, PERSPECTIEF



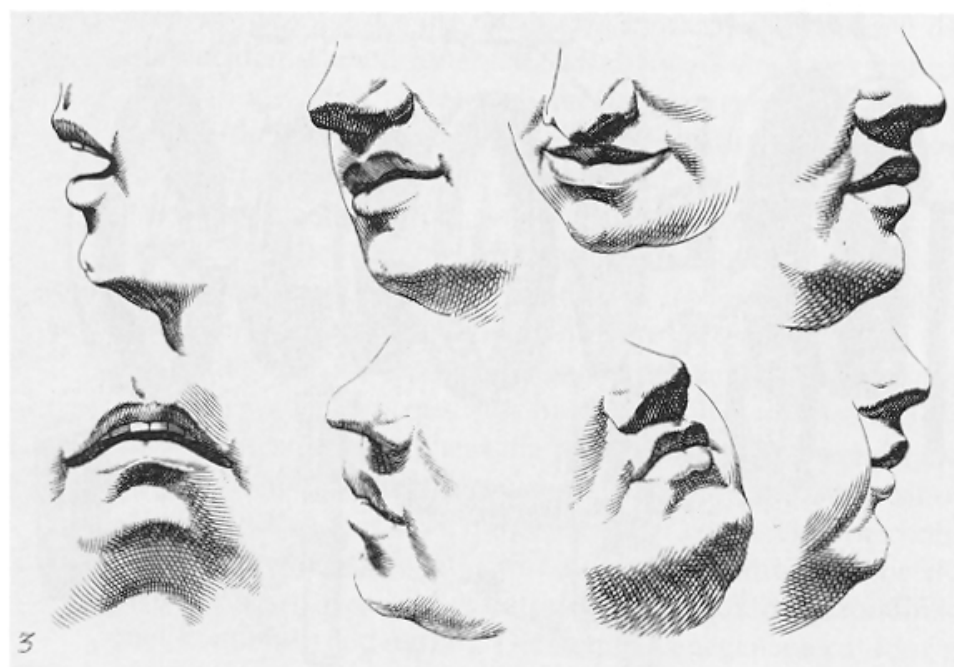
21. 'Universe of Precision'. Radermechaniek van Leonardo da Vinci, ca. 1500. Links samengesteld, rechts in de onderdelen 'uit-elkaar-getekend'.

22. Visuele wervelstorm – fase 1.

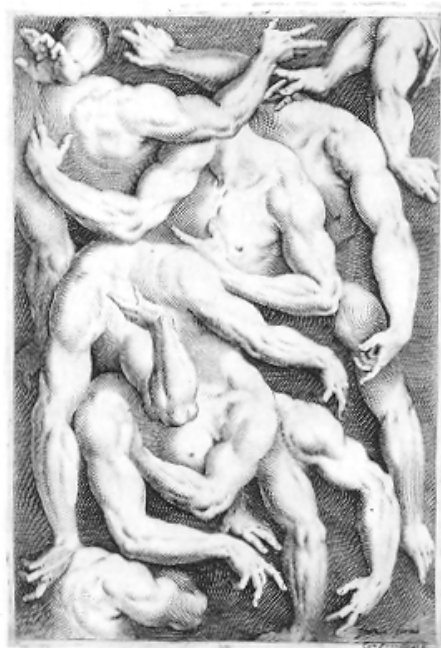
22A. *Bartolomeo Scappi*,
OPERA. *Venetiä* 1570.



22B. Roemer Visscher,
SINNEPOPPEN, 1614.



22C. Primaticcio, ed. Langlois,
1644, 3.



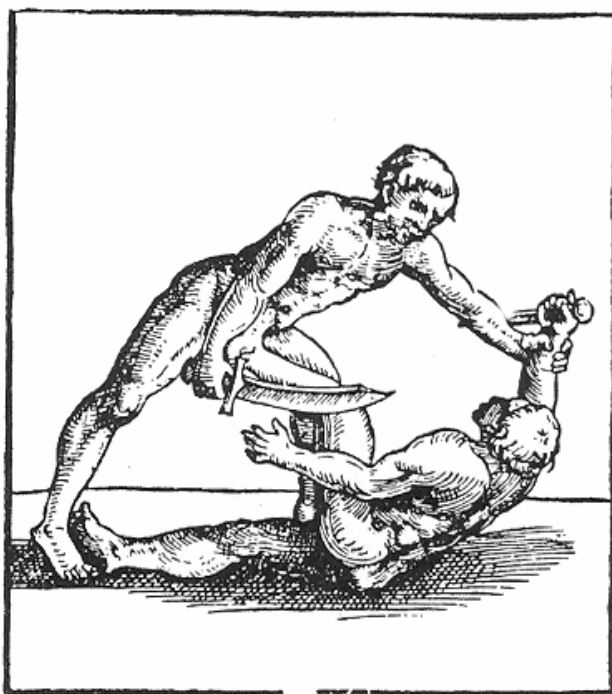
22D. Giacomo Franco,
ARMEN, *prent*, 1611.

Visuele wervelstorm – fase 2.

22E. Antipode, Hartmann Schedels LIBER CRONICARUM, 1493.



22F. Edhard Schön, DUBBELFIGUUR, prent, 1540.



22G. SONGES DROLATIQUE. Grotesk figuur, 1565.



22H. Hans Baldung Grien, DRIE HEKSEN MET NIEUWJAARSWENS, 1514, tekening.



22I. WAERHEYT, uit Ripa-Pers, 1644.

in het geheugen prenten. Dat gebeurde ook door de gevarieerde beeldcultuur, die de burger ‘in één oogopslag’ confronteerde met het leven van alledag. Woorden en beelden boden een analoge wereld die aanzette tot vergelijken en nadenken. Al denkend toetste men zo de wereld. De vroegmoderne woord- en beeldbronnen installeerden aldus een op de kennis van de natuurlijke orde gebaseerde kunst van het wellevens. De burger en zijn gezin investeerden veel van de door geleerden, schilders en bouwmeesters verworven inzichten en vaardigheden in zichzelf: in het huiselijk bedrijf als echtelijke erezaak, in het eigen leven en de opvoeding van het nageslacht en in het huis als bouwwerk.

Bij de gehuwde man en vrouw vloede de voortreffelijkheid voort uit hun natuurlijke en ongelijke vermogens. Omdat de mens van nature geneigd is in paren te leven (wat ze gemeen hebben met andere wezens), omdat vriendschap met het andere geslacht in hun eigen aard gelegen is en omdat ze in hun lichamelijke eenwording deel worden van het natuurlijk-goddelijke universum dat zij aldus schragen en aan de volgende generatie doorgeven – om al die redenen is de gemeenschap van man en vrouw bij Cats de grond van het wellevens. Man en vrouw dragen naar vermogen bij aan het gezamenlijke wellevens. Daarbij handelen ze vanuit hun specifieke waardigheid, zoals zij ook hun eigen voortreffelijkheid verwerven. Beiden spannen zich in om met aangeboren talenten het doel te bereiken dat de natuur hun stelt: het wellevens (*ars bene vivendi*). Volgens Aristoteles – aangehaald door Stevin – kan het specifieke doel van het leven van de mens niet zijn te groeien en zich voort te planten (waarin ze overeenkomen met planten en dieren). Evenmin kan het doel zijn om te ervaren en zintuiglijk waar te nemen (wat ze gemeen hebben met de dieren). Het eigenlijke doel van het leven van de mens is te leven met het verstand, dat wil zeggen te streven naar een goed leven (geluk). Door het ingeboren vermogen tot handelen, door studie en oefening kan de mens zijn natuurlijke bestemming vervullen. De dichter, de schilder en de bouwmeester traden in dat opzicht op als culturele intermediairs, die denkpatronen aanreikten waarbinnen het vroegmoderne familielevens gedacht kon worden.

6 Historische verbeelding: toe-eigening van of reflectie op woord- en beeldbronnen

Heden ten dage zijn er verschillende culturele bemiddelaren actief op het terrein van de historische verbeelding van onze Gouden Eeuw. Als ik me beperk tot de omgang met beeldmateriaal onderscheid ik twee categorieën: het zeventiende-eeuws beeldmateriaal wordt ofwel letterlijk genomen (‘zo was het’), ofwel deze letterlijkheid wordt symbolisch, communicatief geduid (‘achterliggende, diepere, ware betekenis’). Elke categorie komt tot stand door zowel populaire als wetenschappelijke interventies. Ik zal dit landschap, dat overigens allerlei mengvormen vertoont en nog nauwelijks op orde is, kort toelichten, waarna ik zal terugkomen op de inzet van dit artikel en de winst van de historisch-formalistische benadering.

Ik wil beginnen met degenen die het beeld opvatten als een herkenbaar tafereel, dat symbolisch en esthetisch geladen is en dat – in navolging van de iconologie – slechts behoeft te worden gelezen. Verschillende historici hebben deze benadering in hun eigen verhaal ingepast, zoals Schama (1987), Frijhoff en Spies (1999) en Brown (2002). Daarnaast hebben vooral de populairwetenschappelijke vertellingen deze gedachte verspreid, zoals recentelijk nog van Van Deursen (2005), die de diepzinnige, iconologische lezing van de Hollandse schilderkunst als vanzelfsprekend inlast. Dit blijkt overigens goed te combineren met interpretaties uit andere tijden. Sprekend over Jacob Cats neemt Van Deursen Busken Huets (1882) ongunstige beeld van Cats over: noch diepzinnig, noch oorspronkelijk of amusant, en dus weinig subtiel: ‘gemoedelijke grappen vertellend, in huiselijke taal, zonder schroom voor het lichamelijke’.⁹¹ Deze presentatie van de

'kunsten' in de Gouden Eeuw doet overigens niet onder voor het clichématige proza van Noordervliet. Zij zegt over De Hooch: 'De binnenhuistafereltjes van Pieter de Hooch laten het ideaal zien. Met gezapige voldaanheid kon men wijzen op het brave schilderij. Kijk, zo zijn wij ook. Zo rustig en kalm en weloverwogen. Zo keurig, zo oppassend, zo vroom.'⁹² Een gemiste kans dus waar het gaat om de woord- en beeldbronnen. De vertelkunst van beide schrijvers blijft steken in het herhalen van oubollige verhalen vol gedateerde platitudes en houdt de lezers gevangen in een achterhaald idee over 'onze' Gouden Eeuw. Er spreekt minachting uit, omdat men zich het huidige lezerspubliek niet anders voorstelt dan als een 'consumerende massa', uit op amusement en entertainment, die zich liever onledig houdt met de nieuwe (digitale) massamedia en dus enkel met eenvoudige historische beschrijvingen kan worden toegesproken. Nieuwsgierigheid wekken, gedachten prikkelen, reflecteren, kortom tot de (historische) verbeelding spreken waar het gaat om woord en beeld, kunsten en wetenschappen, is voor veel historici blijkbaar geen uitdaging.⁹³

In de meer wetenschappelijke invulling staat de betekenisvolheid van het beeld voorop, en wel in de zin van 'communicatieve inhoud' en 'beeldboodschap'.⁹⁴ Ook hier is het beeld louter informatiedrager, voertuig van ideeën, ontdaan van zijn materialiteit, die wordt opgevat als esthetische franje. Sprekend over 'beeldcultuur' of 'visuele media' doet de hoedanigheid van beelden er voor cultuurhistorici (en dat geldt ook voor antropologen en vertegenwoordigers van *cultural studies*) nauwelijks toe; het zijn slechts doorgeefluiken. Gestiek en rituelen, film of vroegmodern schilderij, bidprentje of videoclip, mentale voorstelling of fysieke performance, het is om het even.⁹⁵ Niet het beeld als historische bron heeft hier de aandacht, maar hun vermeende 'communicatieve waarde'. 'Het gaat bij deze benadering namelijk om de grammatica en "leescultuur" van het beeld, waarbij de wisselwerkingen tussen de intenties en betekenissen van de makers, de distributeurs en het consumerend publiek de aandacht krijgen, ongeacht of het nu een doek van Rembrandt of een geschilderd meubel betreft.'⁹⁶ Deze verenging tot de eis van interpreteerbaarheid verklaart ook dat de interesse van cultuurhistorici beperkt blijft tot beelden die figuratief, realistisch en symbolisch herkenbaar zijn.⁹⁷ Het afschaffen van de verschillen tussen hoge en lage cultuur, bepleit door cultuurhistorici, maar ook door degenen die zich bezighouden met *cultural* en *visual culture studies*, berust op het importeren van het niet-westers antropologisch cultuurbegrip. Hoe vruchtbaar dit over het algemeen ook is, waar het gaat om 'Kunst' loochent men daardoor de voor de westerse cultuur zo specifieke historische articulaties van de 'kunsten'.

Andere wetenschappers nemen de schilderijen vooral letterlijk, in het bijzonder historici die zich bezighouden met de wooncultuur, architectuur, kleding en voorwerpen, kortom de materiële cultuur waarin ook Maarten Konings onderzoek paste. Men beschouwt schilderijen als 'onschatbare bron van kennis', vergelijkt ze met de historische werkelijkheid en benoemt ze met moderne termen als 'interieur', 'perspectief', 'functie' en 'gebruiksvoorwerpen'.⁹⁸ Deze veronderstelling impliceert dat als de geschilderde voorstelling – na kritische analyse – niet overeenkomt met wat men weet uit interieur- en bouwhistorisch onderzoek, men de schilderijen elke historische werkelijkheid ontkent. Woorden en uitspraken als 'vertekening', schilders die 'ons hebben weten te misleiden', 'de realiteit naar hun eigen hand hebben gezet', een schilder die 'zich bepaalde vrijheden heeft veroorloofd' getuigen hiervan, waarbij men vervolgens de verklaring zoekt bij de intentie van de schilder iets symbolisch te hebben willen doen.⁹⁹ Deze houding geldt vrij algemeen en is recentelijk nog verwoord in het themanummer van het *Tijdschrift voor Geschiedenis, Historische beeldcultuur*: als een beeld niet samenvalt met de historische cultuur, beschouwt men het betreffende beeld als onbetrouwbaar. Dit berust op het idee dat de historische verbeelding, ook in de nieuwe massamedia, zich beweegt tussen 'troost en vermaak'.¹⁰⁰

Er worden ons kortom sprookjes verteld waar het gaat om het literaire en schilderkunstige erfgoed. Genoemde historici willen in de eerste plaats contact leggen met mensen van vroeger en met hen communiceren; de boekomslagen zijn in dat opzicht veelzeggend (afb. 23a en 23b). En dan wekt het geen verbazing dat een slecht opgeleide bevolking zich geen andere voorstelling kan maken van 'haar verleden', zeker wanneer deze sprookjes te bezichtigen zijn in de stijlkamers van Nederlandse musea en bij Madame Tussaud in de vorm van een 'nagebouwd' schilderij van Vermeer.¹⁰¹ Men kan gaan eten bij restaurant Vermeer in Amsterdam, dat is voorzien van een zwart-witte 'tegelvloer', terwijl deze op het zeventiende-eeuwse schilderij primair diende als ordeningsinstrument van het platte vlak en opnieuw is verbeeld in een virtuele rondleiding.¹⁰² Men moet dan ook niet verbaasd zijn dat bewoners van nieuwbouwwijken – die overigens doorgaans geen boodschap blijken te hebben aan de diepzinnige symboliek – zwart-witte tegelvloeren en plafondbalken aanschaffen en hun grote ramen in hun doorzonkamer voorzien van een houten roedenverdeling, en zo dit door (kunst)historici gecreëerde beeld tot alledaagse werkelijkheid maken. Het is een fenomeen dat Maarten Koning vanuit etnografisch oogpunt ongetwijfeld amusant zou hebben gevonden.

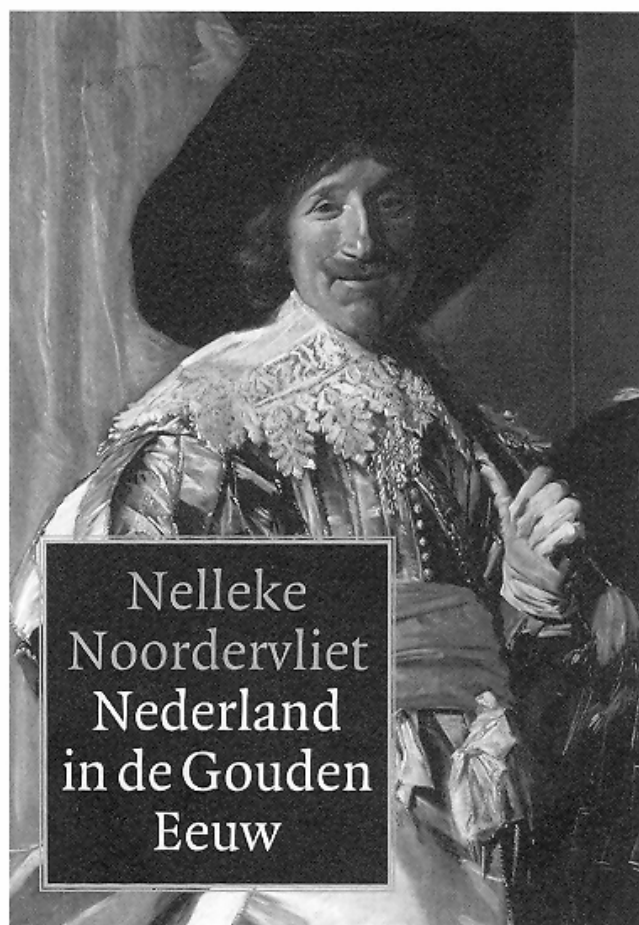
Dat wil overigens niet zeggen dat sprookjes onbelangrijk zijn. Het is uitermate interessant om te onderzoeken hoe de maatschappelijke verbeelding tot stand wordt gebracht om zo inzicht te krijgen in de geestelijke horizon waarbinnen mensen denken en tot handelen overgaan. De vele literaire en visuele verwerkingen van de Gouden Eeuw vormen een geschikt corpus, omdat het vertrekpunt letterlijk wordt gevormd door Hollandse genreschilders. Recentelijk nog verscheen de film *GIRL WITH THE PEARL EARRING* (2004), naar de gelijknamige roman van Tracy Chevalier (1999). Op haar website toont Chevalier Vermeers schilderijen, die ze in haar boek beschrijft en waarmee ze kennis maakte tijdens de megatentoonstellingen in 1996. De regisseur Peter Webber construeerde in zijn film Vermeers atelier geheel volgens de modern-perspectivistische regels, om zo een werkelijke ruimte op te roepen. Dit soort nieuwe verbeeldingsmiddelen toveren ons in woord en beeld de Gouden Eeuw voor ogen zoals we die al kennen, alleen nog echter.¹⁰³

Willens en wetens stapt de elite over de vraag heen welke (vroeg)moderne codes maken dat een geschilderd beeld herkenbaar is; zie de eerdergenoemde kritiek van Alpers op Panofsky's 'man met de hoed'. Realisme heeft namelijk niets te maken met het weergeven van de realiteit. Het is een conventioneel proces waarvan het product zich voordoet als 'ongevormd'.¹⁰⁴ De zo natuurgetrouwe vroegmoderne schilderijen zijn bij uitstek het resultaat van een uitgebreid en verfijnd kennissysteem, ingebed in een natuurfilosofisch universum waaruit vervolgens de betekenissen voortspruiten. Dat deze beelden sinds de negentiende eeuw als 'echt' worden beschouwd (ook als men op een 'dieper' niveau kijkt, op zoek naar symbolen), hangt samen met een modern verwachtingspatroon, dat zich van het vroegmoderne conceptuele universum onderscheidt. Het is dus een teken van intellectuele luiheid en ongedisciplineerd kijken wanneer juist cultuurhistorici, gegeven de nieuwe opvattingen in de recente geschiedschrijving, beelden daarvan uitsluiten. Het beeld is blijkbaar (nog steeds) een sacraal object: het is onaanraakbaar voor bronnenkritiek. Men richt de aandacht op de rituele wijze waarop groepen met deze relieken omgaan, ze uitwisselen en ze van (secundaire, sociale) betekenissen voorzien. Deze omgang met historische beeldbronnen is inadequaat. Het drijft op vooronderstellingen van de deelnemers aan het communicatieproces en gaat niet in op de vragen die daaraan vooraf dienen te gaan. Waarop berusten, historisch gezien, de aannames waarop we ons spontaan baseren?¹⁰⁵ Hoe en op basis van welke codes en conventies genereert een vroegmodern schilderij betekenissen?

In plaats daarvan wil ik pleiten voor een emancipatie van het woord- en beeldmateriaal als historische bron, en wel volgens de eigen hoge waarden en normen die historici

23. *Contact zoeken met mensen uit het verleden.*

23A. *Nelleke Noordervliet, NEDERLAND IN DE GOUDEN EEUW. Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle, Waanders, 2003.*

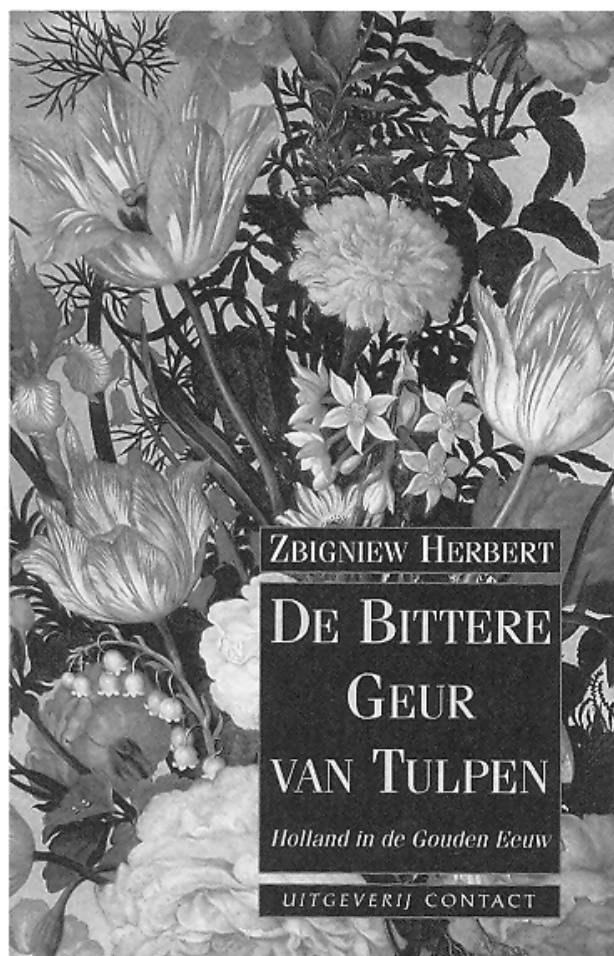


23B. *Tracy Chevalier, GIRL WITH A PEARL EARRING. A NOVEL. Londen, HarperCollins Publishers, 1999.*



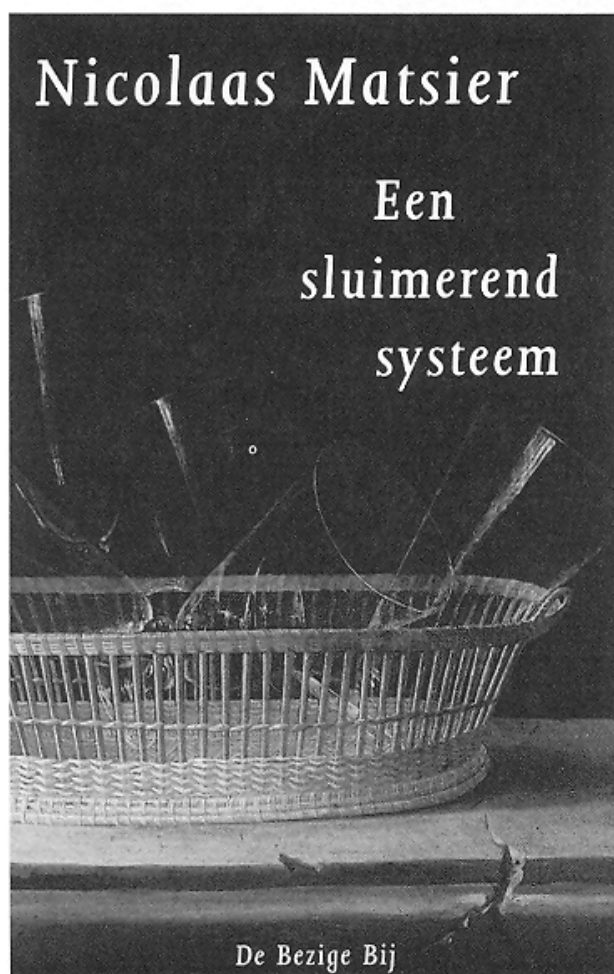
GIRL WITH A PEARL EARRING
A NOVEL BY TRACY CHEVALIER





24. *Het moderne oog verrassen met onvoorziene beelden & een vroegmodern zien.*

24A. Zbigniew Herbert, DE BITTERE GEUR VAN TULPEN. HOLLAND IN DE GOUDEN EEUW. Amsterdam, Contact, 1993 (1991).



24B. Nicolaas Matsier, EEN SLUIMEREND SYSTEEM. Amsterdam, De Bezige Bij, 1998.

als Burke hanteren in hun bronnenkritiek. Het bestuderen van de Europese beeldcultuur – en ook van de (literaire) woordcultuur – impliceert dat men de articulaties ervan moet zien als historische feiten. Concreet betekent dat bijvoorbeeld dat de kunsten niet meer – zoals gebruikelijk – worden behandeld als sluitstuk van historische handboeken, maar als een zelfstandig domein, dat zicht biedt op autonome patroonvormingen en dwingt tot het bijstellen van het idee dat de cultuur een homogene structuur heeft. Dat betekent reflectie op beeld- en woordmateriaal, gegeven de historische context. Dan pas wordt de innige, maar (intellectueel) vruchteloze omhelzing tussen de kunstgeschiedenis (iconologie) en de geschiedschrijving (cultuurgeschiedenis) doorbroken en wordt het mogelijk kunst- en beeldbegrip te beschouwen als *historische* categorieën en een weloverwogen geformuleerd geschiedbegrip in de kunstgeschiedenis te ontwikkelen. Daartoe dienen historici zich af te vragen hoe begrippen uit de kunstgeschiedenis en andere beeldwetenschappen ingezet kunnen worden om orde op zaken te stellen in hun beschrijvende benadering van beeldmateriaal, op eenzelfde wijze als enkele decennia geleden het geval was bij het importeren van begrippen uit de sociale wetenschappen.¹⁰⁶ Dit betekent enerzijds dat men kennis neemt van het domein als geheel en inzicht krijgt in de ontwikkeling van methodologieën, begrippenapparaten, debatten en het concrete corpus heterogeen beeldmateriaal. Daarbij moet men zich niet laten verleiden tot selectief gebruik van benaderingen en bronnen die de beschrijvende en vaak naïeve historische omgang van het beeld alleen maar bevestigen.¹⁰⁷ Anderzijds zal men kritisch dienen te staan tegenover concepten en ontwikkelingen in de beeldwetenschappen die als waardevrij worden beschouwd, en zal de historicus zich moeten realiseren dat uit de negentiende eeuw daterende kunsthistorische begrippen onbruikbaar zijn voor andere historische perioden. Pas dan is interdisciplinaire uitwisseling tussen cultuurhistorici en kunsthistorici vruchtbaar en kan ze leiden tot nieuwe inzichten.

De historisch-formalistische opgave is dan ook tweeledig. Ten eerste moet de beeldeducatie op gang worden gebracht: men moet laten zien dat er andere manieren van kijken (en denken) bestaan dan die van onszelf. In plaats van het 'lezen' van beelden, moet mensen worden geleerd te 'kijken'. Sommige mensen doen dat van nature. Zo verbaast de Poolse schrijver Zbigniew Herbert (1993) zich, wanneer hij oog in oog staat met werk van Ter Borch, over 'de intellectuele spelletjes van verveelde oude heren' die blijven dubben over de ware betekenis ervan,¹⁰⁸ en laat Matsier (1998) zich niet door de 'toch vooral protestants angehauchte' iconologie van de wijs brengen omdat hij ogen tekort komt bij het kijken naar Hollandse stillevens.¹⁰⁹ Ook hier spreken de boekomslagen boekdelen (afb. 24a en 24b). Dat deze schrijvers vervolgens niet beschikken over het denkinstrument om wat ze zien systematisch te benoemen, kan niet zozeer hen worden aangerekend, maar wel de kunsthistorici die dit probleem niet 'op begrip' brengen. Zo komen ze in hun publicaties vaak niet verder dan wat vage, vrijblijvende opmerkingen, of stappen eenvoudig over het probleem heen.

De tweede taak is om historische objecten met open geest tegemoet te treden en aan te tonen dat de visuele cultuur een harde werkelijkheid vormt, bestaande uit allerlei objecten met hun eigen traditie, gebaseerd op eigen merites en veranderend volgens hun eigen regels en met een eigen snelheid. Aangetoond zal moeten worden dat de bruikbaarheid van schilderijen als historische bron gelegen is in de andere manieren van kijken die ze aanbieden. Historisch onderzoek vraagt kortom – ook waar het gaat om de genealogie van de beeldcultuur – om volhardend empirisch speurwerk, om het hanteren van een consistent begrippenapparaat, maar ook om een dynamische, reflexieve geest. Dan blijkt het verleden vol verrassingen te zitten en nieuwe vergezichten te bieden, die men doorgaans enkel in de toekomst verwacht te zien. Een gedisciplineerde manier van kijken combineert beide aspecten, maar vergt ook een institutionele inbedding en personele inzet. Het idee van Maarten Koning om honderden werkeloze onderzoekers

jarenlang te laten werken aan historisch beeldmateriaal ten behoeve van ons cultuur-historisch inzicht – zij het met een bijgestelde vraagstelling – is dus zo gek nog niet.

NOTEN

1. Gebaseerd op mijn dissertatie *Het huis en de regels van het denken. Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch*. Amsterdam 2003.
2. J.J. Voskuil, *Het Bureau*. Deel 3, *Plankton*. Amsterdam 1996, 585-593.
3. P. Burke, *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. New York 2001, 14. Hij noemt o.a. werk van E. de Jongh, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in: *Rembrandt en zijn tijd*. Brussel 1971, 143-194; E. de Jongh, 'De iconologische benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst', in: F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Nijmegen 1992, 299-329; W. Franits (red.), *Looking at seventeenth-century Dutch art. Realism reconsidered*. Cambridge 1997.
4. Burke, *Eyewitnessing*, 87-90.
5. Zie voor een overzicht H. de Mare, 'De verbeelding onder vuur. Het realisme-debat der Nederlandse kunsthistorici', *Theoretische geschiedenis*, 24 (1997) nr. 2, 113-137.
6. W.Th.M. Frijhoff en M. Spies, *1650. Bevochten eendracht*. Den Haag 1999, 28.
7. M. Hollander, 'The divided household of Nicolaes Maes', *Word & Image*, 10 (1994) nr. 2, 138-155; M. Hollander, 'Public and private life in the art of Pieter de Hooch', in: J. de Jong e.a. (red.), *Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800. The art of home in the Netherlands 1500-1800*. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 51, Zwolle 2001, 273-293; M. Westermann, 'Wooncultuur in the Netherlands. A historiography in progress', in: De Jong e.a. (red.), *Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800*, 7-33.
8. K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblematiliteratuur*. Groningen 1977; K. Porteman, 'Het embleem als "genus iocosum". Theorie en praktijk bij Cats en Roemer Visscher', *De zeventiende eeuw* (1995) nr. 2, 184-197; Frijhoff en Spies, *1650. Bevochten eendracht*, 464-466; R. van Stipriaan, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek, circa 1550-1800*. Amsterdam 2002.
9. Bijvoorbeeld W. Fock, 'Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende eeuw', *Oud Holland*, 112 (1998) nr. 4, 187-246; W.Th.M. Frijhoff, 'Media en sociaal-culturele verandering. Drie kanttekeningen ter inleiding', in: H. Kleijer e.a. (red.), *Tekens en teksten. Cultuur, communicatie en maatschappelijke veranderingen vanaf de late middeleeuwen*. Amsterdam 1992, 1-13; G. Rooijackers, 'Beeldlore tussen oraliteit en verschriftelijking. Een culturele driecenheden in de vroegmoderne Nederlanden', in: T. Bijvoet e.a. (red.), *Bladeren in andermans hoofd. Over lezers en leescultuur*. Nijmegen 1996, 126-163; H. Roodenburg, 'Over scheefhalzen en zwellende heupen. Enige argumenten voor een historische antropologie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst', *De zeventiende eeuw* (1993) nr. 2, 153-168; idem, '"Welstand" en "Wellevendheid". Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukkingen in de schilderkunst, de toneelkunst en de retorica: de inbreng van het classicisme', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*. Zwolle 1995, 416-439; T. Wijsenbeek-Olthuis, 'Het Hollandse interieur in beeld en geschrift', *Theoretische geschiedenis*, 23 (1996) nr. 2, 145-162.
10. S. Schama, *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de gouden eeuw*. Amsterdam 1988; C. Brown, *The Dutchness of Dutch art. First golden age lecture*. Amsterdam 2002.
11. Burke, *Eyewitnessing*, 12. Deze tendens is breder en staat binnen de humaniora bekend als 'visual turn'.
12. P. Burke (red.), *New perspectives on historical writing*. Cambridge 1991.
13. C. Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Amsterdam/Meppel 2002.
14. S. Alpers, *De kunst van het kijken. Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1989; H. Berger jr., 'The system of early modern painting', *Representations*, 62 (1998) 31-57; E.K. Grootes, *Literatuurhistorie en Cats' visie op de jeugd*. Groningen 1980; C. van Eck, 'Architectuurtheorie tussen wetenschap en ontwerpleer in Italiaanse architectuurtractaten van de late zestiende eeuw', *Theoretische geschiedenis*, 26 (1999) nr. 3, 351-367.
15. Kunstgeschiedenis is voortgekomen uit connaisseurverzamelingen en is geen tak van de geschiedwetenschap.
16. Burke, *Eyewitnessing*, 34-45; E. Panofsky, *Iconologische studies. Thema's uit de oudheid in de kunst van de renaissance*. Nijmegen 1984.
17. J. Spicer, 'De renaissance-elleboog', in: J. Bremmer en H. Roodenburg (red.), *Gebaren en lichaamshouding van de oudheid tot heden*. Nijmegen 1993, 98-144; R. Muchembled, *De uitvinding van de moderne mens. Collectief gedrag, zeden, gewoonten en gevoelswereld van de middeleeuwen tot de Franse Revolutie*. Amsterdam 1991; Burke, *Eyewitnessing*, 25-29.
18. Burke, *Eyewitnessing*, 40.
19. Dit geschiedt o.a. in vrouwengeschiedenis, zie bijv. A.A. Sneller, *Met man en macht. Analyse en interpretatie van teksten van en over vrouwen in de vroegmoderne tijd*. Kampen 1996.
20. Frijhoff en Spies, *1650. Bevochten eendracht*, 19.

21. De diëgetische wereld is een door een verhaal (narratie) vormgegeven imaginair tijdruimtecontinuüm, dat zich als vanzelfsprekend ontrolt en waarbinnen personages handelen en reageren.
22. Ver-maken in de zin van een kledingstuk veranderen, passend maken. In dit verband wordt er mee bedoeld het geschikt maken voor een andere gemoedstoestand; zie S. van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt*, 1678. Facsimile-uitgave, Utrecht 1969.
23. J. Cats, *Alle de wercken*, deel I. Facsimile-uitgave, Amsterdam 1978, 273.
24. Cats, *Alle de wercken*, deel II. Facsimile-uitgave, Amsterdam 1978, 588: 'O Moeder, zijt getroost, al weent u teere vrucht, Gy des al niet-te-min en set geen droeve sucht. Gy kont tot sijnen troost verscheyde dingen plegen, Gy kont het met de wieg of metter hant bewegen, Gy kont of door geklanck of door een kinderliet, verjagen sijnen druck en stillen sijn verdriet.'
25. Cats, *Alle de wercken*, deel I, 413, 416-418, 424.
26. Het deel over Maagd en Vrijster bestaat uit versregels van vier jamben. De rest van het *Houwelick* is gesteld in alexandrijnen (versregels van zes jamben).
27. M. Spies, *Des menschen op- en neergang. Literatuur en leven in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw*. Amsterdam/Barneveld 1985.
28. Cats, *Alle de wercken*, deel I, 285, 309, 383-384, 407-408, 416.
29. Zoals in Cats, *Alle de wercken*, deel I: iedereen draagt kleding die behoort bij het eigen geslacht (310), alle mensen zijn verschillend (313, 317), de mens raakt vaak door geringe zaken geïrriteerd (315), de mens die aardse zaken wil, vertrouwt op het verkeerde (315), de ervaring leert dat zoete woorden de boosheid verjagen (325), enz.
30. Zie o.a. Cats, *Alle de wercken*, deel I, 341-342.
31. Zie H. Luijten, *Jacob Cats. Sinne- en minnebeelden*, deel II. Den Haag 1996, 86. Voor een kritische benadering over de latere interpretatie van dit begrip, zie E.J. Krol, *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800-1840*. Hilversum 1997.
32. Cats, *Alle de wercken*, deel I, 316.
33. Cats, *Alle de wercken*, deel I, 283-284.
34. Cats, *Spiegel*, in: *Alle de wercken*, deel I, 479-480.
35. Zie bijv. Roodenburg, 'Over scheefhalzen en zwellende heupen'; idem, "Welstand" en "Wellevendheid"; Spicer, 'De renaissance-elleboog'.
36. Zie E. van de Wetering, 'Het satijn van Gerard ter Borch', *Kunstschrift* (1993) nr. 6, 28-37; idem, *Rembrandt. The painter at work*. Amsterdam 1997; idem, 'Gerard Terborch en zijn atelier', *Kunstschrift* (2005) nr. 3, 16-27.
37. Zie M. Kwakkelstein, *Willem Goeree. Inleydinge tot de al-ghemeene teycken-kons*. Leiden 1998; P.F. de Grebber, 'Regulen: welke by ene goet schilder en teyckenaer geobserveert en achtervolgt moeten werden' (1649), in: A. Blankert, *Hollands classicisme*. Rotterdam 1999; E.A. de Klerck, 'De teeken-const, een 17de eeuwse Nederlands traktaatje', *Oud Holland*, 96 (1982) 16-60; P. Angel, *Lof der schilder-konst* (1642). Facsimile-uitgave, Amsterdam 1972; H. Miedema, *Karel van Mander. De grondt der edel vry schilder-const*. Utrecht 1973; voorts de Italiaanse auteurs, zie J.R. Spencer, *Leon Batista Alberti. On painting*. New Haven/Londen 1966, en R. Zwijnenberg, *Leonardo da Vinci. Paragone. Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*. Amsterdam/Meppel 1996.
38. Van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*; H. van de Waal, *Traditie en bezieling*. Rotterdam/Antwerpen 1946; J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1964; R.H. Fuchs, 'Over het landschap. Een verslag naar aanleiding van Jacob van Ruysdael, Het Korenveld', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 86 (1973) 281-292; R.H. Fuchs, 'Kijk maar, er staat wat er staat. Jan Steen vertelt wat hij heeft gezien', *NRC Handelsblad*, 20 september 1996; P. van den Akker, *Sporen van vaardigheid. De ontwerpmethode voor de figuurhouding in de Italiaanse tekenkunst van de renaissance*. Abcoude 1991.
39. R. Zwijnenberg, *The writings and drawings of Leonardo da Vinci. Order and chaos in early modern thought*. Cambridge 1999, 76.
40. Van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work*; K. Kleijn, "Hier ben ik, stenig mij maar." Interview met Ernst van de Wetering', *De Groene Amsterdammer*, 22 april 2005.
41. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, 30-37.
42. Spencer, *Leon Batista Alberti*, 95-96.
43. Frijhoff en Spies, 1650. *Bevochten eendracht*, 517, 533.
44. K.H. Veltman, 'Electronic media: The rebirth of perspective and the fragmentation of illusion', in: T. Druckrey (red.), *Electronic culture*. Londen 1995, 209-210.
45. J. Elkins, *The poetics of perspective*. Ithaca/Londen 1994, 226.
46. Ibidem, 218.
47. Ibidem, 218, 231.
48. Ibidem, 217; D.C. Lindberg, *Theories of vision. From Al-Kindi to Kepler*. Chicago/Londen 1976.
49. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 274.
50. Ibidem; Elkins, *The poetics of perspective*, 123.
51. Vredeman de Vries, *Perspective*. Facsimile-uitgave, New York 1968; De Klerck, 'De teeken-const', 50; S. Stevin, 'Vande deursichtighe', in: Idem, *The principal works*, deel IIb. Amsterdam 1958, 806; Spencer, *Leon Batista Alberti*, 51.
52. Vredeman de Vries, *Perspective*, Figuur III, 1ste deel.
53. De Klerck, 'De teeken-const', 49.

54. Miedema, Karel van Mander, 206-209; Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 243, 273-276; Kwakkelstein, Willem Goeree, 8; Vredeman de Vries, *Perspective; Emmens, Rembrandt en de regels van de kunst*, 90; Van den Akker, *Sporen van vaardigheid*, 22.
55. Een veel door Vredeman de Vries gebruikte term. Het maken van een eenvoudig raster beantwoordt dus aan de natuurlijke eigenschappen van een in de verte kijkend oog. Het brengt een vlakverdeling tot stand die als een 'edificatie' kan worden benoemd.
56. P.T.A. Swillens, *Houbraken 1718-1721. De groote schouwburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen*, deel II. Facsimile, 27.
57. Kwakkelstein, Willem Goeree, 134.
58. A. Smeulders, *Taal en teken*. Amsterdam 1996, 12-13, noot 10.
59. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 305-306.
60. De Grebber, *Regulen*, regel vi; Spencer, *Leon Battista Alberti*, 82; Kwakkelstein, Willem Goeree, 135.
61. M.B. Hall, *Color and meaning. Practice and theory in renaissance painting*. Cambridge 1992, 1-2.
62. E. Poppe, 'Structuralistische filmsemiotiek', in: P. Bosma (red.), *Filmkunde. Een inleiding*. Nijmegen/Heerlen 1991, 248.
63. Miedema, Karel van Mander, 248, 251.
64. Spencer, *Leon Battista Alberti*, 50.
65. L. de Pauw-de Veen, *De begrippen 'schilder', 'schilderij' en 'schilderen' in de zeventiende eeuw*, Brussel 1969, 256-257.
66. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 301.
67. Ibidem, 222.
68. Frijhoff en Spies, 1650. *Bevochten eendracht*, 515, schrijven over De Hooch: 'Het waren heldere ruimten, waarin het kalme leven van vrouw, kind en dienstbode zich afspeelde als de geïdealiseerde burgerlijke tegenpool van Ter Borchs satijnen dames.'
69. De Grebber, *Regulen*, 'beeld'; De Klerck, 'De teecken-const', 52: 'lichaem', 'beeldt'.
70. Kwakkelstein, Willem Goeree, 107.
71. Ibidem, 108; Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 27; Van den Akker, *Sporen van vaardigheid*, 101-102.
72. Spencer, *Leon Battista Alberti*, 70, 72; Miedema, Karel van Mander, 126-157; Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 172-213; Kwakkelstein, Willem Goeree, 48.
73. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 121; De Klerck, 'De teecken-const', 52.
74. Spencer, *Leon Battista Alberti*, 74; De Klerck, 'De teecken-const', 53.
75. Spencer, *Leon Battista Alberti*, 74; Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 182.
76. De Klerck 'De teecken-const', 53; Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 296.
77. Roodenburg, 'Over scheefhalzen en zwellende heupen', 164.
78. M. Kersten, 'Pieter de Hooch en de Delftse genreschilderkunst van 1650 tot 1675', in: M. Kersten (red.), *Delftse Meesters. Tijdgenoten van Vermeer. Een andere kijk op perspectief, licht en ruimte*. Zwolle 1996, 156; Frijhoff en Spies, 1650. *Bevochten eendracht*, 507.
79. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*; Angel, *Lof der schilderconst*, 48.
80. Spencer, *Leon Battista Alberti*, 75-76.
81. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 181; De Klerck, 'De teecken-const', 53.
82. Van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, 22. Elders (192-199) wijst hij erop dat men, gelijk men op een oude melodie een nieuw lied kan maken, ook in de schilderkunst een ander onderwerp kan behandelen, maar zich bedient van composities van anderen. B. Broos, *Liefde. List en lasten. Historiestukken in het Mauritshuis*. Den Haag/Gent 1993, 16, 18.
83. Grebber, *Regulen*, regel II.
84. Van den Akker, *Sporen van vaardigheid*; B. Aikema en B.L. Brown, *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Dürer, Bellini and Titian*. Londen 1999.
85. J. Bolten, *Method and practice. Dutch and Flemish drawing books 1600-1750*. Landau/Pfalz 1985.
86. H.F. Cohen, *The scientific revolution. A historiographical inquiry*. Chicago/Londen 1994.
87. J. Shearman, *Het maniërisme*. Nijmegen 1991.
88. Wijsenbeek-Olthuis, 'Het Hollandse interieur in beeld en geschrift', 155; Fock, 'Werkelijkheid of schijn'.
89. P. Steadman, *Vermeer's camera. Uncovering the truth behind the masterpieces*. Oxford 2001, 83.
90. P. den Boer, *Simon Stevin. Het burgerlijk leven*. Utrecht 2001. Zie ook Coornhert en De Groot, in navolging van Aristoteles.
91. A.Th. van Deursen, *De last van veel geluk. De geschiedenis van Nederland, 1555-1702*. Amsterdam 2005, 254-255: 'geen verborgen dubbele bodems, geen ingenieuze woordspelingen'; Frijhoff en Spies, 1650. *Bevochten eendracht*, spreken van 'poëzie (...) gekarakteriseerd door overdaad aan spreken en een woeking van herhalingen, opsommingen en parallellicen' (p. 551), 'wijdlopiegheid' (p. 551) en van 'breedvoerigheid' (p. 559). Zie voor een overzicht van de Cats-receptie tot 2002: De Mare, *De regels van het denken*, 37-52.
92. N. Noordervliet, *Nederland in de gouden eeuw*. Amsterdam 2003, 34.
93. P. Rietbergen, 'Verbeeldingen van het verleden in woord, beeld en spel. Een complex cultureel continuüm voorbij de wetenschappelijke tekst', in: *Historische beeldcultuur*. Themanummer van *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 117 (2004) nr. 2, 187-206.
94. Rooijakkers, 'Beeldlore tussen oraliteit en verschriftelijking', 138-139.
95. Ibidem, 139.

96. Ibidem; Frijhoff, 'Media en sociaal-culturele verandering', 3: 'De vorm is als een huls die steeds weer opnieuw met betekenis kan worden gevuld.'
97. De Mare, 'De verbeelding onder vuur'.
98. Fock, 'Werkelijkheid of schijn', 187.
99. Ibidem, 231-233.
100. Rietbergen, 'Verbeeldingen van het verleden in woord, beeld en spel', 187, betoogt: 'Wij willen immers voorkómen dat de massa zich het verleden ondeskundig toe-eigent en het daardoor van zijn eigen, andere realiteit berooft. Wij willen, hoe postmodern we ook zijn, onder erkenning van de beperkingen van ons streven, die realiteit toch zo betrouwbaar mogelijk verbeelden, al bestaat die betrouwbaarheid nog slechts als een onderbouwde waarschijnlijkheid.'
101. Fock, 'Werkelijkheid of schijn', 232.
102. Zie voor de 360° view de Engelse versie: <http://www.diningcity.com/ams/vermeer/>; <http://www.restaurantvermeer.nl/>; www.nachtwacht.nl/; Toelichting: 'Invloeden van de schilder Johannes Vermeer vindt men duidelijk terug in de inrichting van het restaurant. Schilderijen van Vermeer vertellen geen verhaal maar leggen een moment vast.'
103. <http://www.tchevalier.com/gwapel/>; zie ook de website van Kees Kaldenbach (<http://www.johannesvermeer.info/>), als verzameling van alle mogelijke data rond Vermeer.
104. Vooral de Franse (film)semiologie heeft zich uitvoerig in deze materie verdiept, zie R. Barthes, *Het werkelijkheidseffect*. Groningen 2004; R. Bellour, 'Het vanzelfsprekende en de kode', in: *Seminar semiotiek van de film. Over Christian Metz*. Nijmegen 1980, 118-130.
105. G. Dresen e.a., 'Kennis en weten. Over wetenschapskritiek vanuit (de ervaringen van) vrouwen', in: A. M'charek e.a. (red.), *Sporen en resonanties. De klassieken van de Nederlandstalige genderstudies*. Amsterdam 2005.
106. A.M. van der Woude, 'Het gebruik van begrippen ontleend aan de sociale wetenschappen (1973)', in: A.M. van der Woude, *Leven met geschiedenis. Theorie, praktijk en toepassing van historische kennis*. Amsterdam 2000, 27-41.
107. Zie bijv. Frijhoff en Spies, 1650. *Bevochten eendracht*, 515.
108. Z. Herbert, 'Gerard ter Borch. De bescheiden bekoring van het burgerdom', in: Idem, *De bittere geur van tulpen. Holland in de gouden eeuw*. Amsterdam/Antwerpen 1993, 79.
109. N. Matsier, 'Stillebens: asperges sub specie aeternitatis', in: N. Matsier, *Het sluimerend systeem*. Amsterdam 1998, 214.